



Universidade de Aveiro Departamento de Língua e Culturas
2011

**Samuel Filipe de
Magalhães Teixeira**

Livro de Artista como Metalivro



**Samuel Filipe de
Magalhães Teixeira**

Livro de Artista como Metalivro

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Editoriais, realizada sob a orientação científica do Dr. Manuel José Freitas Portela, Professor Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, e da Doutora Maria Cristina Matos Carrington da Costa, Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro.

Dedico este trabalho aos meus pais, aos meus irmãos e à Filomena.

o júri

presidente

Prof. Doutor João Manuel Nunes Torrão, Professor Catedrático da
Universidade de Aveiro

vogais

Doutor Jorge Manuel Dos Reis Tavares Duarte, Professor Auxiliar da
Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

Doutor Manuel José Freitas Portela, Professor Auxiliar da Faculdade de Letras
da Universidade de Coimbra

Doutora Maria Cristina Matos Carrington da Costa, Professora Auxiliar da
Universidade de Aveiro

agradecimentos

Quero expressar a minha gratidão a pessoas e instituições importantes na realização deste trabalho: a Manuel Portela e Cristina Carrington, por todo o apoio e orientação; à Biblioteca da Fundação de Serralves, principalmente a Sónia Oliveira; a Guy Schraenen; aos meus colegas e professores do Doutoramento em Materialidades da Literatura. Reservo ainda um agradecimento à minha família, e, em especial, a Filomena Amorim, pelo apoio incondicional e presença constante.

palavras-chave

Livro de artista, metalivro, código bibliográfico, auto-reflexividade, hipermediação, imediação, presença, sentido, mecanismo.

resumo

A presente investigação pretende aprofundar o conhecimento sobre o livro, centrando a sua exposição na oscilação entre os efeitos de presença e os efeitos de sentido em livros de artista, criados por Ed Ruscha, Sol LeWitt, Dick Higgins, Ulises Carrión ou Michael Snow. Os livros de artista, ao enunciarem a especificidade do código bibliográfico, revelam-se artefactos autoconscientes quer do seu mecanismo, quer da sua materialidade. O conceito de metalivro procura esclarecer as transacções de meta-representação do processo de comunicação do livro como forma de arte, focando-se sobretudo nos livros de artista auto-reflexivos. Na senda das pesquisas empreendidas por Johanna Drucker e Katherine Hayles, este trabalho intenta ainda ensaiar um discurso das materialidades e dos estudos do livro, dois campos de conhecimento emergentes na academia, propondo, por conseguinte, conceitos para a construção de uma metalinguagem e de uma identidade epistemológica.

keywords

Artists'books, meta-book, bibliographical code, self-reflexivity, hypermediacy, immediacy, presence, meaning, mechanism.

abstract

This research aims to deepen the understanding of the book as idea and form, underlining the oscillation between presence and meaning effects in artists'books, created by Ed Ruscha, Sol LeWitt, Dick Higgins, Ulises Carrión and Michael Snow. By displaying the specificity of bibliographical codes, the artists'books are self-conscious artifacts about their own mechanisms and materialities. The concept of meta-book reveals the meta-representation transactions of the book communication, focusing mainly on self-reflexive artists'books. Following Johanna Drucker's and Katherine Hayles' investigation methodologies, this work searches for an analytical discourse on the contested terrain of materiality and book studies, two emerging areas in the academia, suggesting therefore alternative concepts to develop a critical metalanguage and an epistemological identity.

Índice

1.Introdução.....	5
1.1 Apresentação do tema de investigação.....	5
1.2 Apresentação das questões de investigação	7
1.3 Apresentação da metodologia de investigação	8
2. livro como medium	10
2.1 Código.....	10
2.1.2 Conceito de código.....	10
2.1.2 Código linguístico, código bibliográfico e paratexto	20
2.2 Topologias do livro: morfologia e sintaxe.....	26
2.2.1 Tipos de livro	26
2.2.2 Estrutura e elementos do livro.....	37
2.3 Livro como máquina.....	54
3. Livro como forma de arte	68
3.1 Do livro ao antilivro: a nova arte de fazer livros	68
3.2 Mitos fundadores da identidade do livro de artista: a tecnologia, o múltiplo democrático e o estranhamento	83
4. Livro de artista como metalivro.....	96
5. Considerações finais	105
6. Bibliografia	107

Índice de figuras

Figura 1 e 2. Dick Higgins, <i>FOEW&OMBWHNW</i> (1969).	15
Figura 3 e 4. Dick Higgins, <i>FOEW&OMBWHNW</i> (1969).	15
Figura 5. Dick Higgins, <i>FOEW&OMBWHNW</i> (1969).	15
Figura 6. Intermédia, de Dick Higgins.	18
Figura 7. Estrutura da dupla página de Dick Higgins, <i>FOEW&OMBWHNW</i> (1969).	20
Figura 8. Dieter Roth, <i>Literaturwurst</i> (1968).	27
Figura 9 e 10. Ed Ruscha, <i>Stains</i> (1969).	32
Figura 11 e 12. Ed Ruscha, <i>Stains</i> (1969).	32
Figura 13. Sequência do sistema de Sol LeWitt, <i>Geometric figures & color</i> (1979).	44
Figura 14 e 15. Sol LeWitt, <i>Geometric figures & color</i> (1979).	44
Figura 16 e 17. Sol LeWitt, <i>Geometric figures & color</i> (1979).	45
Figura 18. Sistema de Sol LeWitt. Seth Siegelaub e John Wendler, <i>The xerox book</i> (1968).	48
Figura 19. Marshall McLuhan e Quentin Fiore, <i>The medium is the message. An inventory of effects</i> (1967).	51
Figura 20. Michael Snow, <i>Cover to cover</i> (1975).	51
Figura 21. Maurizio Nannucci, <i>Universum</i> (1969).	53
Figura 22. Diagrama do conceito de livro como máquina.	61
Figura 23. Ulises Carrión, <i>For fans and scholars alike</i> (1987).	73
Figura 24 e 25. Ulises Carrión, <i>For fans and scholars alike</i> (1987).	73
Figura 26 e 27. Ulises Carrión, <i>For fans and scholars alike</i> (1987).	73
Figura 28. Michael Snow, <i>Cover to cover</i> (1975).	81
Figura 29 e 30. Michael Snow, <i>Cover to cover</i> (1975).	82
Figura 31 e 32. Michael Snow, <i>Cover to cover</i> (1975).	82
Figura 33 e 34. Michael Snow, <i>Cover to cover</i> (1975).	82
Figura 35 e 36. Michael Snow, <i>Cover to cover</i> (1975).	82
Figura 37 e 38. Ed Ruscha, <i>Twentysix gasoline stations</i> (1962).	90
Figura 39. Ed Ruscha, <i>Twentysix gasoline stations</i> (1962).	90
Figura 40. Ed Ruscha, <i>Twentysix gasoline stations</i> (1962).	90
Figura 41 e 42. Ed Ruscha, <i>Twentysix gasoline stations</i> (1962).	92
Figura 43 e 44. Ed Ruscha, <i>Twentysix gasoline stations</i> (1962).	92

Figura 45 e 46. Ed Ruscha, <i>Twentysix gasoline stations</i> (1962).	92
Figura 47. Ed Ruscha, <i>Thirtyfour parking lots</i> (1967).	94
Figura 48 e 49. Ed Ruscha, <i>Thirtyfour parking lots</i> (1967).	94
Figura 50 e 51. Ed Ruscha, <i>Thirtyfour parking lots</i> (1967).	95
Figura 52 e 53. Ed Ruscha, <i>Thirtyfour parking lots</i> (1967).	95
Figura 54 e 55. Ed Ruscha, <i>Thirtyfour parking lots</i> (1967).	95
Figura 56. Níveis de interacção do metalivro.....	100
Figura 57. Processo de comunicação do livro como forma de arte e o plano do metalivro.	101
Figura 58. Ed Ruscha, <i>Every building on the sunset strip</i> (1966).	103
Figura 59 e 60. Ed Ruscha, <i>Every building on the sunset strip</i> (1967).	104
Figura 61 e 62. Ed Ruscha, <i>Every building on the sunset strip</i> (1967).	104

The history of books is a history of conventions and artistic interventions.

Johanna Drucker

É uma coisa, um objecto. Mas se o livro é, o livro de artista é muito mais. É linguagem e metalinguagem tornadas concretas. É um corpo físico expressivo.

Paulo Silveira

1.Introdução

1.1 Apresentação do tema de investigação

Como se chega à página escrita? Esta é uma das questões centrais desta pesquisa, a partir da qual se procura estimular a consciência crítica das técnicas e artifícios utilizados no processo de composição do livro. O processo de composição é um discurso de reuso. A arte poética, como sinédoque da prática artística, é um jogo de combinação e permutação de possibilidades implícitas no programa. A máquina escrevente (o autor) joga com o universo de códigos. Cada actualização do paradigma cria um novo nexos sintagmático, redundando nas regras constitutivas do sistema.

O impresso possui mecanismos e códigos singulares. A complexidade do livro emerge precisamente da interacção entre as materialidades que o compõem e definem a sua ontologia enquanto artefacto antropocultural com uma (meta)história e memória de um sistema semiótico distintas. O livro é também um aparelho de representação de outros dispositivos, aos quais a sua sombra se interliga num feixe de relações de tradução, remediação e intermediação. A criação do artefacto cultural permite rupturas e práticas desviantes do policódigo diacronicamente fixado. A produção de desordem da memória do sistema procede sobretudo da acção de artistas e movimentos de vanguarda, que privilegiam a permanente metamorfose plástica, a desnaturalização da percepção e a resistência política subversiva aos padrões estéticos dominantes, em detrimento da estabilidade do universo de significação e dos mecanismos institucionais de controlo da produção e distribuição de textos e imagens. Existe ainda outra perspectiva, que defende que as vanguardas são um anacronismo, sem validade prática e conotadas a um tempo histórico e regime político específicos. No contemporâneo, «faz-se pesquisa, investigação visual» e, neste sentido, o livro é um «luogo di ricerca». (Munari, 1968, p. 30; Maffei, 2008, p. 10)

O livro de artista insere-se neste contexto de desvio normativo e contestação de uma visão simulada, hipnoticamente dirigida pelo eterno retorno dos modelos consagrados na memória. Na qualidade de objecto de resistência é antilivro. O livro de artista utiliza um suporte tradicionalmente vinculado com a conservação perene e transmissão de textos. Ou seja: o códice. Para garantir a eficácia comunicativa e a preservação do património cultural, o formato do livro e a forma de acomodação textual privilegiam a formação de um sistema semiótico estável e iterativo. O livro de artista

reflecte sobre a forma do livro, propondo visões criativas e provocantes, geradas a partir de conceitos residuais e da investigação incessante da plasticidade virtualmente infinita do *medium*. Um dos mecanismos centrais do antilivro é o jogo de mostrar (opacidade) e esconder (transparência) a técnica, propondo experiências de mediação auto-reflexivas ou imersivas, que emanam um encantamento prisioneiro do mito. Segundo Italo Calvino (2003), «o mito é a parte oculta de todas as histórias, a parte subterrânea, a zona ainda não explorada, porque ainda (...) faltam as palavras para lá chegar» (p. 218). O livro de artista, enquanto campo de confluência de arte, documentação e literatura, como assinala Clive Phillpot, tem uma natureza mestiça ou híbrida. Esta natureza mestiça dificulta a produção de um discurso teórico e analítico específico sobre o objecto. Portanto, é um mito, cujo acesso é limitado pela falta de palavras para lá chegar. Na verdade, a metalinguagem do livro de artista caracteriza-se não tanto pela interpretação, mas pela redescritção do artefacto, procurando (re)produzir presença do objecto através da escrita (representação linear). Esta indefinição de directrizes estéticas recorda uma cena do filme de Woody Allen, *Annie Hall* (1977). Nessa cena, Alvy Singer faz algumas observações sobre a arte fotográfica de Annie Hall. Alvy enfatiza a ausência de critérios estéticos socialmente estabelecidos, que permitam distinguir a fotografia como objecto de arte, limitando, desse modo, a subjectividade de classificação; Alvy nota também que na fotografia o meio é indissociável da própria obra de arte. Este último comentário traz à memória o aforismo de Marshall McLuhan «o meio é a mensagem». Também McLuhan (as cited in Fernanda Gottschell, 1969, 164) afirma a necessidade da renovação da linguagem analítica para analisar novos contextos: «Ninguém conhece ainda a linguagem inerente à nova-cultura tecnológica; somos todos cegos e surdos-mudos, em termos da nova situação.» O segmento de *Annie Hall* é uma analogia pertinente para a investigação da forma do livro no livro de artista e do perfil do campo dos estudos do livro.

As humanidades podem desempenhar um papel importante na produção teórica do livro, em geral, e no livro de artista, em particular. E o livro de artista pode contribuir para redescobrir a nomologia do livro. A presente pesquisa pretende ser um ensaio de um (meta)discurso sobre o livro numa perspectiva dos estudos do livro, uma área de estudos emergente na academia; pretende ainda contribuir para promover a consciência e o desenvolvimento do objecto e do campo de conhecimento. Masha Stepanova caracteriza os estudos do livro como uma área multidisciplinar em formação, ainda sem um paradigma estável e sem uma tribo académica homogénea, mas com um objecto de investigação comum: o livro. Os estudos do livro gravitam em torno de dois pólos: a história do livro e as artes do livro. Este enquadramento epistemológico indica que a

investigação holística do fenómeno bibliográfico compreende o estudo de configurações históricas, socioculturais e estéticas. Não se pode esquecer igualmente que os estudos do livro emergem dos estudos bibliográficos, fomentados pelo desenvolvimento dos modos de produção em massa (tecnologias de inscrição e representação) e constituição de um mercado da literatura nos séculos XVIII e XIX. (cf. Portela, 2003) As investigações bibliográficas preliminares centraram-se, essencialmente, no aprofundamento do conhecimento da materialidade do livro, isto é, das artes e das técnicas do livro. Posteriormente, a investigação passou a incluir as condições de produção, transmissão e recepção do impresso: a sociologia dos textos (cf. McKenzie, 1999).

Livro de artista como metalivro situa-se na intersecção entre a história do livro e as artes do livro. Seguindo a linha de pensamento de Johanna Drucker, que, no ensaio «A critical metalanguage for the book as an art form» (1995), empreende a busca de uma linguagem crítica para analisar o livro visual, o texto defende que o livro de artista é uma forma de arte, que utiliza o suporte de forma expressiva, mostrando os mecanismos do livro como tecnologia de inscrição e os modos como os códigos gráficos interferem com a leitura e a produção de sentido. Os elementos do livro, nomeadamente, a página, são um espaço quântico, no qual interagem significantes gráficos, pictóricos, textuais e hápticos. O conceito de metalivro exprime as transacções de meta-representação entre os aparatos materiais (apresentação gráfica e bibliográfica) e o universo simbólico da obra, que transformam o livro num dispositivo de produção de presença e sentido. Deste modo, metalivro aproxima-se do sentido de tecnotexto de Katherine Hayles. No entanto, ao contrário do conceito de tecnotexto, metalivro enfatiza a leitura perceptiva (gráfica e bibliográfica) e sinestésica, distanciando-se da leitura conteudística e do âmbito dos estudos literários. O texto procura também afastar traços de uma visão simulada do livro, que advém de dois factores essenciais: (1) a standardização e massificação da produção e distribuição do livro; (2) a capacidade limitada de decifração de comunicação visual (aparatos gráficos, bibliográficos, e tipográficos). Acompanha-se aqui o apelo de Keith A. Smith (1994): «It takes energy to be visually perceptive rather than to follow simulated vision» (p. 17).

1.2 Apresentação das questões de investigação

O objectivo central de *Livro de artista como metalivro* é aprofundar o conhecimento sobre a morfologia e a sintaxe do livro, na qualidade de dispositivo de comunicação flexível, perene e ubíquo, centrando a argumentação na materialidade e na

leitura dos códigos visuais e bibliográficos. Por conseguinte, pretende analisar-se a transição (arte combinatória) dos elementos do livro como espaço de produção de presença e de produção de sentido. Os livros de artista, ao mostrarem expressivamente o código bibliográfico, são artefactos autoconsciente do mecanismo. O conceito de metalivro está relacionado com o livro de artista autoconsciente e auto-reflexivo. O metalivro reitera o ser-livro de uma forma visual e joga com as convenções e representações do artefacto em diálogo com outras tecnologias de inscrição, através da interacção recíproca do espaço figurativo e do espaço físico (permutação dos elementos do livro). Com base neste enquadramento, procurar-se-á responder, essencialmente, às seguintes questões centrais da investigação:

- (1) De que modo a bibliograficidade é investigada no livro de artista?
- (2) O que significa metalivro?
- (3) De que modo o livro de artista é um metalivro?

1.3 Apresentação da metodologia de investigação

Os objectos de estudo seleccionados para integrarem o corpo desta investigação pertencem à Colecção de Publicações de Artista da Biblioteca de Serralves e foram consultados, manuseados e fotografados ou fotocopiados. Os dados recolhidos foram registados numa grelha de observação pré-definida, formulada a partir da proposta de taxonomia do site *Artists' Books Online.org*, um arquivo digital de livros de artista da Universidade da Virgínia, e do artigo «Critical issues / exemplary works» (2005), de Johanna Drucker.

Na preparação da sessão de observação preliminar, a bibliotecária Sónia Oliveira seleccionou alguns livros de artista, obras críticas e catálogos de exposições, a partir de indicações previamente combinadas através de mensagens trocadas por correio electrónico. Na segunda visita, a escolha dos exemplares a consultar baseou-se na pesquisa feita em obras de referência, principalmente nos livros de artista auto-reflexivos, destacados por Johanna Drucker, em *The century of artists' books*, e disponíveis na Colecção de Publicações de Artista da Biblioteca de Serralves. Durante o processo de planeamento da segunda sessão de observação, Sónia Oliveira aconselhou a marcar uma entrevista com o coleccionador e curador Guy Schraenen, que, na altura, estava a organizar uma instalação em Serralves. De notar que Guy Schraenen é o responsável pela Colecção de livros de artista da Biblioteca de Serralves. O encontro informal e particular teve lugar numa sala da biblioteca, para qual houve uma pesquisa prévia de

informações na *internet* sobre Guy Schraenen. Ao longo da conversa, Guy Schraenen falou um pouco da sua experiência enquanto colecionador e curador em várias instituições de Portugal, de Espanha e de França; Schraenen enfatizou a importância da prática sobre a teoria e a produção crítica e, nesta linha, recomendou a preferência por testemunhos dos artistas estudados, nomeadamente entrevistas ou manifestos, em vez de textos de críticos e especialistas de arte. Schraenen mostrou ainda interesse pelo tema da investigação e sugeriu alguns livros de artista e algumas obras por si escritas ou editadas, que se revelaram referências importantes.

A construção do discurso foi um das principais dificuldades da pesquisa. As dificuldades procedem da complexidade multidisciplinar do campo dos estudos do livro. Apesar convergência de áreas nos estudos do livro, o discurso dominante dos livros de artista pertence à área da história da arte e da estética. Neste trabalho, sentiu-se a necessidade de afastar a univocidade, procurando antes experimentar e combinar vários paradigmas (humanidades, semiótica, materialidades, estudos literários, estudos editoriais, estudos dos meios de comunicação, estudos fílmicos, filosofia, história), por um lado, espelhando a complexidade do objecto de estudo, e trazendo novas referências, novas vozes e novos paradigmas de investigação, por outro.

2. livro como medium

2.1 Código

Um dos modelos teóricos mais produtivos para a análise do livro como artefacto é o paradigma de dupla hélice, proposto por Jerome McGann. O paradigma de dupla hélice reintroduz o conceito de materialidade na análise da obra literária. Por outras palavras, incorpora elementos abstractos, formais e materiais nos modos de interpretação da arte poética, posicionando-se entre a bibliografia e os estudos literários. Seguindo o pensamento de Johanna Drucker, esta investigação não procura aprofundar com especial atenção as relações entre a literatura, no sentido convencional, e o formato do livro. Antes enfatizar-se-á sobretudo o papel seminal e experimental de alguns artistas e poetas, que utilizaram o livro como forma de arte. Em *The textual condition*, Jerome McGann (1991) argumenta que a obra literária opera em dois níveis de códigos: no código linguístico e no código bibliográfico (p. 77). O código linguístico representa o núcleo textual; o código bibliográfico indica o elemento paratextual e o elemento material. A interacção entre os dois tipos de código, entre o ficcional e o material, é designada por McGann (1991) de condição textual (p. 3). A condição textual envolve permutas simbólicas que, por sua vez, implicam sempre negociação material. Decifrar o código da mensagem implica entrar na condição textual, visto que, no contexto do processo de comunicação, convergem dois tipos de códigos diferentes numa lógica de representação material, ou mediação, de um conteúdo.

2.1.2 Conceito de código

‘Código’ pode ser definido como um *corpus* definido e finito de sinais, que ocorrem sequencialmente durante o processo de transmissão de uma mensagem e são difundidos por um dispositivo. Segundo Friedrich Kittler (2008), o código faz parte de qualquer processo de comunicação: «Contrary to current opinion, codes are not a peculiarity of computer technology or genetic engineering; as sequences of signals over time they are part of every communications technology, every transmission medium» (p. 40). Portanto, Kittler alarga o âmbito do conceito de código do uso reservado ao ambiente electrónico e à ciência de computação (a programação e o código binário). Seguindo a linha de raciocínio de Kittler, o conceito de código está ligado ao alfabeto e à ideia de império. O alfabeto codificou as línguas naturais, virtualizando-as num sistema de símbolos gráficos idênticos, discretos e limitados quantitativamente; esses elementos

gráficos possibilitam uma miríade de possibilidades combinatórias, sustentadas por regras semânticas e sintáticas inerentes ao programa. À semelhança dos códigos de uma pauta musical, a escrita alfabética possibilita a interpretação sonora (voz) e abstracta (conceito). A relação do código com o império procede da etimologia da palavra e da prática secular, cuja narrativa se interpenetra com a história da tecnologia. Como informa Kittler (2008), as ordens do imperador romano eram chamadas de *codicilla* e a palavra código deriva da palavra latina *codex*:

It was the case (...) that imperia, the orders of the Emperor, were also known as *codicilla*, the word referring to the small tablets of stripped wood coated with wax in which letters could be inscribed. The etymon *codex* for its part — *caudex* in Old Latin and related to the German verb *hauen* (to hew) — in the early days of the Empire assumed the meaning of *book*, whose pages could, unlike papyrus scrolls, for the first time be leafed through (p. 41).

No ensaio «Code (or, how can you write something differently)», Kittler faz a caracterização diacrónica da palavra ‘código’, com o intuito de perceber o conceito no contexto contemporâneo.

Arthur Asa Berger (1991) define códigos (e subcódigos) como padrões altamente complexos, aprendidos pelos sujeitos na contingência da sua contemporaneidade (p. 23). Os códigos são estruturas secretas, que determinam a percepção do mundo, o modo de vida, o grau de socialização, e aculturação. Peter Brooker (2003) propõe um significado de código idêntico ao de Berger: «[Code is] used to designate the rules and conventions by which an individual item is recognized as belonging to a common linguistic, visual or cultural system» (pp. 34-5).

A tradição do universo semiótico do livro estabeleceu uma forte tendência para a homeostase, isto é, para a conservação de um estágio de equilíbrio diacronicamente estabelecido, e para «situações cada vez mais prováveis» (incremento da entropia) (Flusser, 1998, p. 5). Apesar de tolerar a produção de desordem no sistema, o livro possui uma memória hegemónica e sistémica relativamente estável (mecanismos semióticos de natureza pancrónica). Ou seja: o co-texto do livro. Essa memória transmitida é activada pelo leitor, no processo de decodificação do programa (leitura). Nessa lógica implícita e automática, o leitor decifra, isto é, «revela o significado convencionado de símbolos» (Flusser, 1998, p. 5).

Determinado por factores endógenos e exógenos, o conhecimento dos códigos depende de factores de profundidade e/ou extensão, subordinados a dispositivos idiossincráticos do receptor da mensagem. Umberto Eco (as cited in Berger, 1991) designa essas características singulares de património do conhecimento, que se podem definir como: «Codes and subcodes are applied to the message [read *text* here] in the light of a general framework of cultural references, which constitutes the receiver's patrimony of knowledge: his psychological attitudes, his tastes, his value systems, etc» (p.124). O património de conhecimento condiciona a interpretação da mensagem por parte do receptor, podendo ser um ruído no processo de comunicação.

Aplicando este enquadramento teórico ao caso do livro, nota-se que a capacidade de decodificação da mensagem, veiculada pelo meio, tem um carácter relativo, isto é, a imagem do real percebida pelo sujeito é matizada em múltiplos planos, determinados por factores diatópicos, sincrónicos e diacrónicos. A capacidade de leitura está directamente ligada com a noção de competência comunicativa:

a qualidade que articule satisfatoriamente o sistema semântico do diassistema linguístico e o código semântico-pragmático do sistema literário com a estrutura do mundo — tanto no mundo físico como, e, sobretudo, do mundo histórico-social e cultural — e que habilite o leitor a compreender e a analisar a co-textualidade e a contextualidade do texto (Silva, 1991, p. 316).

A codificação e a decodificação dos códigos também são determinadas quer pelo processo de socialização, quer pela adequação do uso da linguagem ao contexto, em que se insere. Jay David Bolter e Richard Grusin (2000) denominam de dimensão social as particularidades na decodificação de um meio por parte de um ou mais grupos sociais.¹ O conceito de dimensão social perspectiva o dispositivo como um objecto com

¹ Segundo Grusin e Bolter (2000) para além da dimensão social, também as dimensões epistemológica e psicológica são subdimensões das duas lógicas da remediação — a imediação e a hipermediação — sendo que essas subdimensões estabelecem o contexto de interpretação da experiência de mediação de um indivíduo ou grupo de indivíduos:

The two logics of remediation have a social dimension for the viewers as well as the practitioners. We have so far used the term immediacy in two senses: one epistemological, the other psychological. In the epistemological sense, immediacy is

um significado colectivo, ou, por outras palavras, como um apelo socialmente construído de autenticidade da experiência de mediação. Essa invocação da autenticidade pode revelar-se nos mecanismos de imediação ou de hipermediação, como se lê no seguinte segmento de *Remediation. Understanding new media*:

This appeal is socially constructed, for it is clear that not only individuals, but also various social groups can vary in their definitions of the authentic. What seems immediate to one group is highly mediated to another. On our culture, children may interpret cartoons and picture books under the logic of transparent immediacy, while adults will not. Even among adults, more sophisticated group still opts for immediacy. (...)

The experience of hypermediacy also depends on the social construction of the media used. Staged rock productions are hypermediated events, which not interprets as transparent in the sense that the media are to be forgotten or erased. But by entering into an immediate relationship with the media themselves – the sound, the lights, the televised images – rock fans achieve an experience they regard as authentic. Others remain distanced from that experience. Others remain distanced from that experience, either repelled or simply unmoved. This distance depends at least in part on social grouping (Bolter & Grusin, 2000, pp.70-1).

transparency: the absence of mediation or representation. It is the notion that a medium could erase itself and leave the viewer in the presence of the objects represented, so that he could know the objects directly. In its psychological sense, immediacy names the viewer's feelings that the medium has disappeared and the objects are present to him, a feeling that his experience is therefore authentic. Hypermediacy also has two corresponding senses. In its epistemological sense, hypermediacy is opacity – the fact that knowledge of the world comes to us through media. The viewer acknowledges that she is in the presence of a medium and learns through acts of mediation or indeed learns from mediation itself. The psychological sense of hypermediacy is the experience that she has in and of the presence of media; it is the insistence that the experience of the medium is itself an experience of the real. The appeal to authenticity of experience is what brings the logics of immediacy and hypermediacy together (p. 70).

FOEW&OMBWHNW (1969),² de Dick Higgins, é um livro de artista que mostra a tensão entre a hipermediação e a imediação; a obra exemplifica igualmente a dialéctica da autenticidade, da imersão da experiência, e do horizonte de expectativas de um ou mais grupos sociais.³ Os códigos bibliográficos de *FOEW&OMBWHNW* evocam um livro religioso. No segmento seguinte, Johanna Drucker (1995b) caracteriza a obra:

Dick Higgins' *FOEW&OMBWHNW* (Something Else Press, 1969) is designed to look like a bible. Bound in black leatherette, the book has a black woven page marker and the edges of its pages are stained deep red and its corners trimmed to a decorous curve. The interior pages of the work, which is subtitled «a grammar of the mind and a phenomenology of love and a science of the arts as seen by a stalker of the wild mushroom», are devised in two columns with a thin line of rule between them. Thus each opening spreads in four columns across, each column topped by its own running head in delicate italic type. Sub headings in bold break up the pages, the paragraphs are neatly justified, except where they contain verse. There are occasional diagrams, drawings, or photographs, but not so many that the constrained and religious look of the pages is disturbed. The biblical quality of the object (the thin paper, small serious black type, stained edges) gives its contents a particular cast – is this meant to be interpreted as a guide to a new spirituality, a blasphemous slur on biblical texts, or a playful creative vision? (pp. 165-6)

² *FOEW&OMBWHNW* é o acrónimo de *Freaked Out Electronic Wizards & Other Marvelous Bartenders Who Have No Wings*.

³ Karl Popper (as cited in Silva, 1997) define horizontes de expectativas da seguinte forma:

Com esta expressão [«horizontes de expectativas»], aludo à soma total das nossas expectativas conscientes, subconscientes ou, inclusive, enunciadas explicitamente numa linguagem. (...) Os diversos horizontes de expectativas diferem, evidentemente, não só pelo seu maior ou menor grau de consciência, mas também pelo seu conteúdo. Em todos estes casos, porém, o horizonte de expectativas desempenha a função de um quadro de referência: as nossas experiências, acções e observações só adquirem significado pela sua posição neste quadro (p. 111).

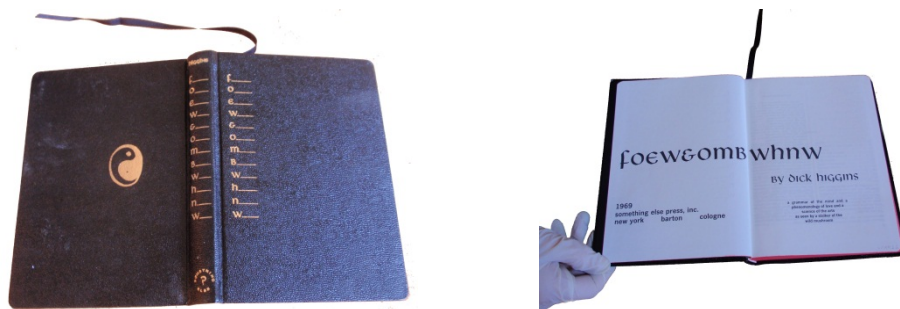


Figura 1 e 2. Dick Higgins, *FOEW&OMBWHNW* (1969).

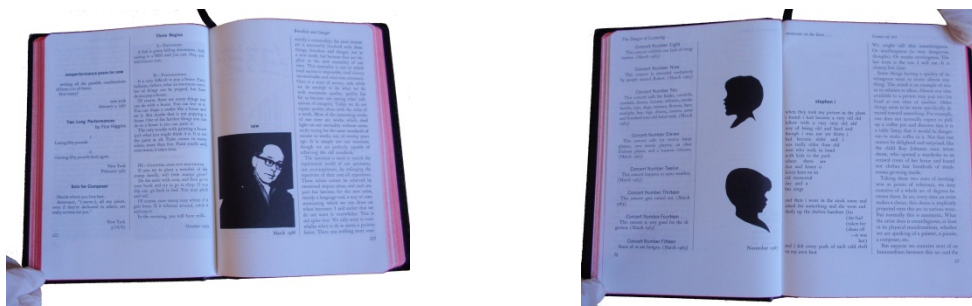


Figura 3 e 4. Dick Higgins, *FOEW&OMBWHNW* (1969).



Figura 5. Dick Higgins, *FOEW&OMBWHNW* (1969).

Johanna Drucker (2006) chama também a atenção para as potencialidades estilísticas e comunicativas dos dispositivos visuais e, mais concretamente, do código bibliográfico:

In looking to *FOEW&OMBWHNW* (...) we may be amused by the way the attributes of black leather binding, golden stamping, red fore-edge, and red-ribbon place holder, as well as the double-columned layout of the pages reference psalm books or bibles. As in all humor, our laughter is the response of recognition as some new truth (in this case, about book-form clichés) is called to our attention. But we tend to pass on immediately to the *real* contents of even such a work, reading the text for what it *says*, disregarding – even *forgiving* – the mimicry game of the binding

format. Material presentation is a necessary, maybe even an interesting element of a work, but once we get serious we just *read* (p. 267).

No prefácio de *FOEW&OMBWHNW*, o editor escreve que Dick Higgins não explicita a razão por que o livro tem um formato religioso. Porém, na sua leitura pessoal, a encadernação do códice não pode ser interpretada como contendo uma dimensão metafísica implícita, ou uma nova espiritualidade, como especula Drucker, no primeiro segmento citado. O livro incorpora, de um modo pragmático e experimental, métodos ou possibilidades de comunicação. Por exemplo, a composição gráfica da dupla página, dispondo os textos em quatro colunas independentes, delimitadas pelo espaço em branco da goteira, e reforçada por uma linha preta vertical, torna possível uma série de leituras — uma parataxe da leitura — determinadas pelo auto-operador (leitor). A leitura sequencial de cada coluna obriga a ler integralmente o códice quatro vezes. A leitura simultânea, por seu lado, permite a confrontação sincrónica dos elementos paratáticos. Os códigos inscritos na encadernação possibilitam múltiplos modos de produção de sentido e um modo de produção de presença singular e impactante. O editor lê a encadernação como um tipo de paródia, um *reductio ab absurdum*, que consiste em preservar o invólucro, readaptando o texto ao contexto, isto é, o reuso idiossincrático do código bibliográfico. Esta reutilização do invólucro só será decodificada por um leitor treinado na comunicação visual e tipográfica, isto é, que conheça o universo de códigos originais e esteja sensível à interacção entre a textualidade, graficalidade e bibliograficalidade. Se o leitor tiver capacidade de decifrar o código bibliográfico, a sua experiência do dispositivo de mediação será mais opaca; se, pelo contrário, o leitor desconhecer o código bibliográfico e os sinais visuais, o seu acesso ao texto será imediato e transparente.

Numa primeira abordagem, o leitor enquadra arquitetualmente o significante no seu quadro de referência. Em *FOEW&OMBWHNW*, o leitor identifica o artefacto como uma bíblia ou um livro religioso, em geral, através dos códigos da capa, contracapa e lombada; seguidamente, ainda antes de seguir para o interior do livro, é provável que leia o título do livro e sinta um efeito de estranhamento, como se existisse um ruído na cadeia de comunicação. No interior, as dúvidas são paradoxalmente dissipadas e adensadas: dissipadas, por um lado, porque o sujeito verifica que a obra não é um livro religioso, mas um livro que evoca as convenções bibliográficas de um livro religioso; adensadas, por outro lado, pois o seu conteúdo dessacraliza a tradição, tornando o reuso estético do livro religioso num *objecto desconhecido*, que terá de ser enquadrado numa nova

categoria conceptual. Por esta razão, a percepção do leitor é iludida por um *novo* policódigo do livro, expressiva e esteticamente readaptado. O universo semiótico de *FOEW&OMBWHNW* implica a reestruturação com maior ou menor amplitude dos mecanismos tradicionais de leitura. A reorganização poética do livro joga com os códigos do sistema bibliográfico, subvertendo-os. *FOEW&OMBWHNW* parodia o formato de livro religioso, resignificando os códigos e contribuindo para a divergência de horizontes de expectativas: pela distorção do corpo com o conteúdo, pelo cruzamento do sagrado com o profano. A materialidade de elementos bibliográficos, tais como a capa, a paginação ou a tipografia, mascaram o conteúdo. O livro transforma-se, assim, numa arena de luta de códigos diferentes: elementos visuais e verbais, código bibliográfico e espaços ficcionais interrelacionam-se, produzindo presença e sentido.

Dick Higgins reflecte acerca da problemática da fusão de horizontes e da hermenêutica do livro de artista no ensaio «Hermeneutics and the book arts». Neste texto, Higgins analisa a relação entre o artista/autor (emissor), leitor (receptor) e o aparelho (livro). A hermenêutica é a metodologia de aproximação entre a intenção do emissor e o receptor: a metáfora *gadameriana* do horizonte. A dialéctica consiste na aproximação, fusão e separação do horizonte da obra e do horizonte do receptor. Dependendo das suas capacidades hermenêuticas, o leitor experiencia e produz um sentido para obra. Após o contacto, o horizonte inicial da obra é alterado, tornando-se mais complexo. Pode acontecer também que a colaboração (fusão de horizontes) entre agentes conduza a uma nova forma (horizonte composto). Dick Higgins destaca a origem da hermenêutica como uma metodologia de interpretação da exegese bíblica. Ou, por outras palavras, uma releitura conteudística dos textos bíblicos. *FOEW&OMBWHNW*, por seu lado, produz uma releitura bibliográfica da bíblia: um invólucro sagrado e aurático, que protege um conteúdo profano e *herético* (Higgins, 1995, pp. 15-8).

Um dos primeiros textos de *FOEW&OMBWHNW* é o ensaio «Intermedia». Neste texto conciso, Dick Higgins articula a sua interpretação da estética contemporânea. Contra a abordagem compartimentada, herdada da separação renascentista dos *media*, Higgins verifica que as práticas artísticas coetâneas, nas quais inclui os *ready-made* de Marcel Duchamp, ou os *environments* ou *happenings* de Allan Kaprow, destroem as fronteiras artificialmente fixadas entre as formas de expressão artística. O conceito de intermédia significa a impossibilidade de conformação do objecto de arte a um único meio. Johanna Drucker (1995b) revela que, na década de 1960, a arte conceptual e a arte intermédia se generalizaram:

[Avant-garde movements] were increasingly caught up in the conceptualization of art as an activity which was not bound to particular media or conventional forms such as oil painting, and carved or cast sculpture. Instead, the idea that art was primarily about ideas emphasized the conceptual practice of art and beginning in early 1960s conceptual art became the prevailing mode. In such an atmosphere hybrid forms, or, to use Dick Higgins apt term, *intermedia*, became the norm rather than the exception. Books were a form of intermedia par excellence since they could contain images, texts, marks, and materials in format which was flexible, mutable, and variable in its potential to stretch from the sublime to the ridiculous, the ordinary to the unusual, the inconspicuously neutral to the absolutely outrageous – and to express personal, political, or abstract ideas (p. 70).

Por conseguinte, o livro posiciona-se na confluência entre as artes e as construções estéticas, como combinações ou *dé-collage*, «in the sense of making work by adding or removing, replacing and substituting or altering components of a visual work» (Higgins, 1969, p.19). Higgins enfatiza ainda a flexibilidade e a portabilidade dos novos média, e a participação (performance) do espectador/leitor na obra. Sobre a participação do espectador na obra, Dick Higgins (1969) destaca o papel de Allan Kaprow:

Kaprow (...) mediated on the relationship of the spectator and the work. He put mirrors into his things so the spectator could feel included in them. That wasn't physical enough, so he made enveloping collages which surrounded the spectator. These he called «environments». Finally, in the spring of 1958, he began to include live people as part of the collage, and this is called a *happening* (p. 19).

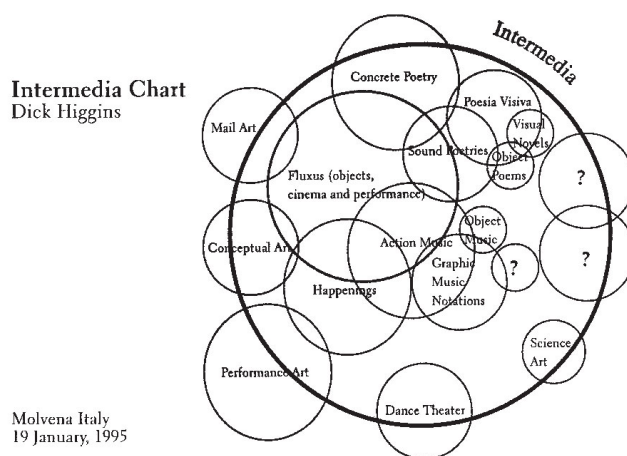


Figura 6. Intermédia, de Dick Higgins.

Júlio Plaza, no ensaio «O livro como forma de arte» (1982), caracteriza este período da arte moderna como uma história de crises, com o epicentro na revolução industrial: «A industrialização e produção mecanizada colocaram em crise não só o artesanato, mas ainda a arte de gérmen artesanal até então cultuada e aureolada pelo seu carácter de objecto único e autêntico.» Esta decadência da aura, de que fala Walter Benjamin, no ensaio «A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica» (1935), resulta da massificação da produção e da recepção da obra de arte. Agora, «a quantidade torna-se qualidade» e «a massa situa-se como matriz de comportamento frente à obra de arte» (Júlio Plaza, 1982). O livro de artista é interessante, neste contexto, porque sintetiza o espírito de época e os traços já enunciados do conceito de intermídia. Júlio Plaza (1982) desenvolve este argumento no seguinte segmento:

Porém, cumpre ainda ressaltar, a par dos fatores incidentes já mencionados, um outro fator de transformação das técnicas artísticas sob as atuais condições de produção. Esta transformação apenas reafirma a constante relação histórica entre arte e técnicas de comunicação visual sincronicamente em uso. (...) Enquanto os meios tradicionais se prendem a modos de produção individual e artesanal, os novos meios acolhem as condições mais avançadas da produção social. (...) A perda da tradicional *especificidade* dos meios artísticos ainda é causadora de situações limite, nas quais um objeto é considerado arte apenas por sua inclusão num contexto de arte. É nesta perspectiva que se insere o livro de artista.

FOEW&OMBWHNW apresenta uma estrutura compartimentada (a divisão da dupla página em quatro colunas independentes). Essa exploração do espaço do *spread* intensifica a paralaxe de artes diferentes — tipografia, poesia, desenho, performance, teatro — requerendo uma leitura sinestésica. A divisão e hierarquia dos elementos no *layout* da página e da dupla página influenciam o modo de leitura. A leitura linear é, de certo modo, substituída ou, pelo menos, compete com uma leitura circular, que Vilém Flusser (1985) defende ser uma das características da leitura da imagem e da fotografia (p.7). O *layout* evidencia também a dimensão intermídia: a presença simultânea de vários modos de representação no mesmo espaço. *FOEW&OMBWHNW* é também um objecto portátil e *massificado*, uma montagem/colagem de códigos (processo intersemiótico); a obra de Dick Higgins proporciona o acesso aleatório aos conteúdos. Possibilita, por isso, vários percursos de leitura e potencialidades interpretativas.

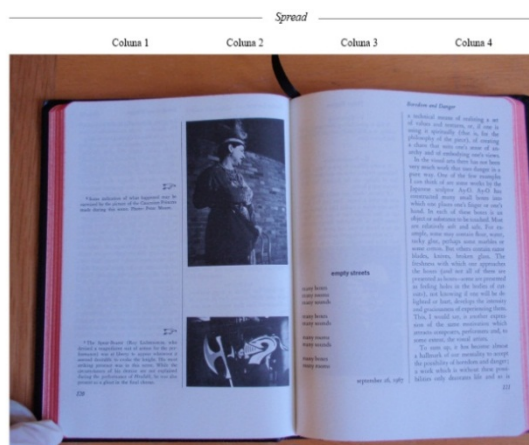


Figura 7. Estrutura da dupla página de Dick Higgins, *FOEW&OMBWHNW* (1969).

Submetendo o leitor a uma experiência hipermediatizada, *FOEW&OMBWHNW* não só desafia valores culturais, como também estimula o processo de descodificação, para além de relevar quer a morfologia, quer a sintaxe do código. O universo semiótico do livro de artista é um factor determinante no processo de comunicação, e, consequentemente, na percepção e na interpretação do leitor. No contexto de um sistema, o código é um elemento, que pertence a um feixe de relações interdependentes, cujas sinergias e cooperação, ou, pelo contrário, isolamento e competição, sustentam a sua significação e o seu significado.

2.1.2 Código linguístico, código bibliográfico e paratexto

O livro envolve a tensão entre dois tipos de códigos: o código linguístico e o código bibliográfico. Jerome McGann (1991) designa de condição textual a interacção do leitor com esses dois planos do impresso (p.3). A condição textual é uma permuta simbólica, que envolve sempre negociação material:

Both the practice and the study of the human culture comprise a network of symbolic exchanges. Because human beings are not angels, these exchanges always involve material negotiations. Even in their most complex and advanced forms – when the negotiations are carried out as textual events – the intercourse that is being human is materially executed: as spoken texts or scripted forms. To participate in these exchanges is to have entered what I wish to call here «the textual condition» (McGann, 1991, p. 3).

Ler uma obra literária é entrar na condição textual. Com este apelo à materialidade do dispositivo de mediação, Jerome McGann alerta para a simplificação redutora do livro (desvalorização da materialidade no processo de comunicação

humana), uma simplificação metonímica conceptual, onde o continente é o conteúdo, isto é, onde o objecto livro tem uma posição essencialmente funcional, assumindo o papel de canal *neutro* na cadeia de processos de comunicação.⁴ Jerome McGann (1991) critica os

⁴ Referindo-se à relação entre o meio e o conteúdo, Roland Barthes (s.d.) classifica a tipologia de metonímia citada de «relação deslocada» no contexto da comunicação empresarial do produto ao consumidor. Este tipo de transferência semântica traduz um «estar-aí» do objecto:

Outro caso de relação simples — continuamos a falar da relação simbólica entre o objecto e um significado —, é o caso de todas as relações deslocadas: entendo por isto um objecto apercebido na sua totalidade, ou, quando se trata de publicidade, dado na sua totalidade, apenas significa, no entanto, através de um dos seus atributos. Tenho aqui muitos exemplos: uma laranja, embora representada na sua totalidade, não significará senão a qualidade de sumarenta e refrescante; é o sumarento que está significado pela representação do objecto, não é o objecto todo; há, portanto, um deslocamento do signo. (...) É aquilo a que poderíamos chamar um deslocamento já não por metáfora, mas por metonímia, isto é, pelo deslizar do sentido. Estas espécies de significações metonímicas são extremamente frequentes no mundo dos objectos; é um mecanismo por certo muito importante, pois o elemento significante é, então, simultaneamente, perceptível — recebemo-lo de um modo perfeitamente claro — e, no entanto, de certo modo, sufocado, naturalizado naquilo a que poderíamos chamar o estar-aí do objecto. Chegamos a uma espécie de definição paradoxal do objecto: a laranja é, neste modo enfático da publicidade, o sumarento mais a laranja; a laranja está sempre aí para sustentar um das suas qualidades que se torna o seu signo (p. 177).

Paulo Silveira (2001), por seu lado, desenvolve o uso metafórico do conceito de livro:

O problema tropológico do livro (uso de sentido figurado) que incide no conceito de livro não existe na prática. É usual que se aceite a realidade unificadora da palavra livro. Mas no esforço de um desenvolvimento crítico, deve-se lembrar, novamente, que de fato a substância física que o compõe é o antigo *volumen*, a unidade material, termo originado dos rolos precursores. O *liber* latino era a unidade intelectual contida neles: *liber est interior tunica corticis*, ou o livro é a túnica (o

estudos literários, que ostracizaram os aparatos paratextuais e extratextuais, preocupando-se sobretudo com a textualidade. A complexidade da rede de codificação do livro, que opera tanto ao nível verbal, como ao nível bibliográfico é estranha a muitos críticos e académicos. Para inverter este tipo de análise parcial da obra literária, Jerome McGann (1991) defende um estudo holístico do fenómeno textual, que inclua a quer a materialidade gráfica, quer a materialidade bibliográfica, quer os dispositivos editoriais:

We must turn our attention to much more than the formal and linguistic features of poems or other imaginative fictions. We must attend to textual materials which are not regularly studied by those interested in «poetry»: to typefaces, bindings, book prices, page format, and all those textual phenomena usually regarded as (at best) peripheral to *poetry* or *the text as such* (p.13).

Jerome McGann (1991) refere o estudo de Gérard Genette das estruturas marginais entre elementos marginais ao texto central (p.78). McGann (1991) sublinha a revalorização hermenêutica dos aparatos co-textuais, visto que, ao estabelecer a fronteira entre texto e paratexto, Genette procura crivar a intenção original do autor e a determinar a contaminação do processo editorial (p.15). Paratexto designa os aparatos funcionais do mecanismo do livro, que cingem o texto central.⁵ O paratexto organiza o texto e cria as

revestimento) interior da protecção (do córtex). Ou melhor, a protecção como a trama de papiro em rolo, revestida na face interna pela escrita. A evolução da forma, sua reprodutibilidade, a expansão da leitura, a vulgarização do ensino e da contabilidade, o desenvolvimento das ciências, etc., propiciaram a fusão dos conceitos. Hoje não importa mais que o volume contenha o livro (p.121).

⁵ David Finkelstein e Alistair McCleery (2005) sublinham o papel da chamada *New Bibliography* na reconstrução dos textos originais, corrompidos involuntariamente (a possibilidade do erro) pelos agentes envolvidos no processo editorial e na transmissão dos textos:

Seeking original textual and authorial meaning, scholars examined the recession of manuscripts in order to produce the most complete and least corrupted version of a text possible. The intervention of agents other than the author in the transmission of the text was seen as a part of that corrupting process.... The operation of agents in the printing process, including editors and proof-readers, was meant to be

condições da sua presença no impresso, potenciando a eficiência da sua recepção. O paratexto é a porta de entrada e saída do universo do livro, isto é, uma zona de transição e transacção. Por zona de transacção, Genette (1997) entende «a privileged place of a pragmatics and a strategy, of an influence of the public, an influence whether well or poorly understood and achieved – is at the service of a better reception for the text and a more pertinent reading of it» (pp. 1-2).

Sistematizando, os paratextos são dispositivos liminares, que, ao contextualizar e circunscrever o texto central, determinam a sua recepção e interpretação. A materialização paratextual revela-se de dois modos: o peritexto e o epitexto (paratexto = peritexto + epitexto). O peritexto é uma categoria espacial interna, que engloba elementos como os que são descritos por Aguiar e Silva (1991):

Os prefácios e os posfácios, as explicações e as advertências proemiais, com frequência moldadas em cativante forma epistolar, os exórdios, e os epílogos, certos títulos de capítulos bem como certas notas de esclarecimento, são outros tantos elementos estruturais e para-estruturais do texto em que circula amiúde este diálogo *in absentia* do autor textual com o leitor (p. 300).

O epitexto é dispositivo externo do livro, apresentando-se, geralmente, nos canais de comunicação públicos (entrevistas e conversas), e privados (cartas, diários) (Genette, 1997, p. 5).

Para Jerome McGann (1991) o conceito de paratexto denota o fenómeno a que se refere, uma vez que a materialidade paratextual segue duas características: «first their textuality is exclusively linguistic; and second, they are consistently regarded as only quasi-textual, ancillary to main textual event» (p. 13). Não obstante o reconhecimento da utilidade da dicotomia texto e paratexto para uma análise mais profunda da textualidade, McGann (1991) argumenta que a distinção texto/paratexto não contempla tópicos como tinta, tipografia, papel e outros elementos necessários para a compreensão da complexidade textual: «They fall outside [Genette's] concerns because such textual features are not linguistic» (p. 13). O limite do conceito de paratexto estabelece-se, então, por estar ao serviço da interpretação literária e não considerar a materialidade da

retraced in order to distinguish their interference and establish the text which most accurately reflected the author's final intention (p. 9).

produção textual, isto é, ao não perspectivar os textos como fenómenos físicos, que não podem ser restringidos à sua dimensão linguística e simbólica.

A abordagem holística do livro, assente na articulação dos códigos linguísticos e bibliográficos, permite ter uma visão mais global quer do texto poético, quer dos processos de produção textual, como McGann (1991) exprime no axioma: «Body is not bruised to pleasure the soul» (pp. 13-14).

Jerome McGann segue as reflexões de Don McKenzie sobre a implicação hermenêutica da configuração material e sobre a bibliografia enquanto ciência complexa e multidisciplinar. No ensaio «Composition as explanation (of modern and postmodern poetries)», McGann sustenta que a literatura inglesa foi moldada pelo mercado do livro, pelo processo editorial e pelas técnicas de impressão. McGann realça o poder da tipografia e da graficalidade do livro, alegando que a exposição física do texto é um factor absolutamente necessário para a expressividade deste. Por outras palavras, o modo de apresentação (materialidade) é tão importante como a própria narrativa. Don McKenzie (1999), recusando a ideia da intenção imanente ou autoridade autoral no texto literário, defende uma nova centralidade para a bibliograficalidade e associa tipografia, transmissão e significação. Ou seja: os signos tipográficos como um quadro teórico de interpretação. McKenzie (1999) perspectiva o livro como uma forma expressiva, defendendo que: «if a medium in any sense effects a message, than bibliography cannot exclude from its own concerns the relation between form, function and symbolic meaning» (p. 109). Portanto, a tecnologia é um elemento fundamental no circuito de comunicação e nos modos de associação humana. Na opinião de Don McKenzie (1999), o conceito de texto abrange tipos de conteúdos diversos: «I define texts to include verbal, visual, oral and numeric data in the form of maps, prints and music, of archives of recorded sound, of films, videos, and any computer-stored information, everything from epigraphy to the latest forms of discography» (p. 13). Este conceito inclusivo de texto desmonta o sentido metafórico de teia de tópicos e a conexão exclusiva que liga a palavra 'texto' e a palavra impressa.

No artigo «Book as art», Megan L. Benton (2007) aborda a dicotomia entre o objecto e texto. Segundo a autora, distinguem-se duas abordagens antagónicas da função do livro, sintetizadas nos tópicos «service to a text»: por um lado, encontram-se os que defendem que o livro se deve subordinar ao texto; por outro, os que propugnam pela libertação do livro do espartilho textual, que limita as suas possibilidades enquanto

objecto (p.493). O conflito pristino entre livro e texto emana da própria natureza do livro e pode ser renunciado pelo uso metonímico do termo *livro*, que normalmente se refere mais ao texto do que ao objecto físico, que apresenta o conteúdo, tornando-o presente (pp.493-4). Deste modo, Benton (2007) clarifica o significado quer de texto, quer de livro, no contexto do seu estudo, e sublinha a importância da materialidade do livro:

To distinguish between those two related but neither interchangeable not inextricable meanings, in this discussion the word book refers to the physical package – what we see, touch and smell as we engage with it as a material object. The word text refers to the linguistic messages represented on its surfaces.

This distinction between text and book is generally clarified as one of content and form. But this is misleading because the material features of books have always been an essential part of their appeal and meaning, and in many instances they have awed, inspired, moved readers as much as or more than their texts. Often the physical book is not merely a peripheral vehicle of textual content but is an essential element of what we perceive and interpret. Thus the book itself can be a meaningful work of art when its beauty, originality, or other striking or provocative qualities independently engage and affect readers (p. 494).

O livro gravita em torno de dois eixos distintos, que se confundem: o eixo da materialidade e o eixo do conteúdo. Os livros do circuito comercial, que seguem uma cadeia de processos mediada pela figura do editor, procedente do autor e terminando no leitor, privilegiam a dimensão verbal e, de certa forma, em conformidade com a tradição histórica, não respeitam a complexidade do suporte e não assumem a responsabilidade de criar futuros e utopias. Por outras palavras, Paulo Silveira (2001) defende que novos actores na cena do livro, os artistas, num circuito mais restrito e alternativo, se apropriam «de um suporte consagrado da tradição cultural preexistente, que se pretende espaço do domínio para o texto, adequado à divulgação intelectual e por ela marcado historicamente, e a intromissão desse objecto originalmente de leitura na arte contemporânea» (p.22). Num passo anterior, Paulo Silveira (2001) introduz a ideia de transgressão (ou violação) da tradição, «quando o artista se apropria d[o] ...mais significativo objecto cultural ocidental (embora muitos autores o considerem primordialmente apenas contentor de textos) e preexistente nas suas formas e nos seus dogmas» (p.21). Por conseguinte, cabe (re)pensar a ontologia do livro. Ou seja: é necessário fazer uma análise forense do mecanismo do livro, de forma, através de uma

metalinguagem específica, que ultrapasse metáforas e concepções anacrônicas ou descontextualizadas.

2.2 Topologias do livro: morfologia e sintaxe

2.2.1 Tipos de livro

No manifesto “The new art of making books”, Ulises Carrión, artista/autor/editor/livreiro mexicano, fundador da livraria Other Books and So, projecta a sua utopia de livro. Tal como indica o título do ensaio (ou manifesto), o texto sustenta uma nova arte de fazer livros. Fazer livros significa actualizar a sequência ideal do binómio tempo-espço através da criação de uma sequência de signos paralela, seja ela verbal ou não. Na nova arte de fazer livros, exigir-se-á ao escritor mais do que escrever livros: ele próprio fará os livros, ele próprio assumirá a responsabilidade de toda a cadeia de produção, que começa no escritor e termina no leitor. Na nova arte, cada página será um elemento individualizado da estrutura, na qual terá uma função exclusiva a cumprir. A individualidade da página acabará com os volumes, pequenos ou intermináveis, onde nada de excitante acontece. No limite, o livro mais belo e perfeito do mundo é um livro com todas as páginas em branco, da mesma maneira que a linguagem mais completa é a que está para além de todas as palavras do ser humano.

O primeiro tópico do texto, que se vai desenvolvendo numa sequência de parágrafos aparentemente soltos, aborda o conceito de livro. Aqui Carrión faz a apologia da autonomia do livro em relação ao texto e ao escritor. O livro é uma sequência de espaços e momentos, cuja estrutura específica ultrapassa o texto literário, nomeadamente, a prosa. Enquanto corpo, o livro não é um receptáculo de palavras. Contudo, o livro existe para conter textos. Esses contentores acidentais de texto pertencem ao mundo das livrarias e das bibliotecas. Num circuito alternativo, o livro tem uma existência autónoma e auto-suficiente, incluindo, porventura, um texto que se adapte ao formato bibliográfico. Eis a nova arte de fazer livros de Ulises Carrión (1997): uma arte de emancipação do livro, do texto, do poeta e do leitor, que se pode resumir na expressão seguinte: «the new art appeals to the ability every man processes for understanding and creating signs and systems of signs» (p. 149).

Richard Kostelanetz (1987) coloca em confronto duas tipologias/filosofias de livro: «the book hack and the book art.» «Book hack» (ou «conventional book») identifica-se com o livro das livrarias e bibliotecas de que fala Ulises Carrión, enquanto «book art» (ou

«imaginative book») se conforma ao livro da nova arte de fazer livros. A diferença fundamental entre ambos, diz Kostelanetz, «is that the former succumbs to the conventions, while the latter envisions what else the book might come» (p. 27). O livro possui três elementos nucleares: a capa, a página e a estrutura sequencial. A capa protege o conteúdo e cria um determinado horizonte de expectativas no leitor, como uma paisagem vista de uma janela parece resumir a totalidade topográfica que representa; a página, que é uma unidade descontínua e, por fim, a estrutura sequencial. Não obstante ter defendido a tríade capa-página-espaco sequencial como a fórmula original do livro, Kostelanetz (1987) apresenta a seguinte conclusão: «perhaps neither the cover nor pages nor sequence is a genuine prerequisite to a final definition of a book» (p. 27). Nesse caso, a coexistência dos três elementos não é indispensável para a definição do conceito de livro. O aparente sofisma de Kostelanetz (1987) relaciona-se com a apologia de um novo livro, uma utopia de livro, caracterizado deste modo: «in theory, there are no limits upon the kinds of materials that can be put between two covers, or how those materials can be arranged» (p. 29). Esse novo livro caracteriza-se por ser inovador, e será recebido como um não-livro ou um antilivro. Quase no final do seu breve ensaio, Richard Kostelanetz deixa suspensa a seguinte questão provocante: «It is a book if its maker says it is?» (p. 30)

Entre 1961 e 1974, o artista Dieter Roth criou uma série de aproximadamente de 50 livros, baseados num conceito único: *Literaturwurst* (literalmente, ‘literatura salsicha’). No site do Museum of Modern Art (MoMA) pode ouvir-se a razão pela qual mencionamos *Literaturwurst* neste contexto: «[*Literature sausages*] certainly represent a radical approach to the very traditional medium of the book.» Metodologicamente, Dieter Roth, após algumas experiências com páginas e comida, ocorridas durante viagens por Espanha, escolheu alguns livros, dos quais não gostava, e cortou as suas páginas em pequenos pedaços. Depois, pegou numa receita de salsichas, misturou todos os ingredientes, e, em vez de carne, juntou folhas picadas. No final, colocou o enchimento num invólucro. O resultado é a metamorfose do livro e da salsicha, isto é, uma rematerialização criativa dos objectos originais. Considerar-se *Literaturwurst* um livro não é uma ideia consensual. Contudo, é irrefutável que *Literaturwurst* é uma interrogação poética do livro.



Figura 8. Dieter Roth, *Literaturwurst* (1968).

Retomando a questão de Kostelanetz, contextualizada ao *livro* de Roth, será que *Literaturwurst* é um livro, se o autor assim o catalogar? Keith A. Smith (1994) responde à questão da seguinte maneira:

Does a book have to be bound? If it weren't, it would be a portfolio or a stack. Is a stack an unbound book?

(...)

Someone takes a large sheet of blank paper, wads it up, and then throws it in a kitchen trash compactor. It is then compressed flat. The paper has been “folded” by a machine. It is then an oriental fold book, or is it trash?

It depends upon intention. If that person declares it a book, it is a book! If they do not, it is not! Definitions are not ageless laws, but current understanding. They grow with usage through insight and error. We extend our knowledge, as well as our false assumptions, and both of these change the way we think. Our definitions evolve; they are not cut in stone, like the rigidity of religion (p. 23).

Antes de se comentar a citação de Keith A. Smith, parece pertinente analisar a primeira questão levantada no texto para abordar um livro que, à semelhança de *Literaturwurst* de Dieter Roth, também desafia a definição comum de livro como *medium* e de livro como objecto múltiplo.

Stains (1969) de Ed Ruscha é um artefacto provocador a vários níveis. Pelas propriedades físicas – um conjunto de folhas soltas, juntas dentro de uma pasta dura e preta, organizadas por um índice e numeração – interroga os modos de presença do livro. Ou seja: *Stains* é um livro ou um portfólio? Um portfólio é um livro? No ensaio «O livro como forma de arte» (1982), Júlio Plaza (as cited in Silveira, 2001) dá uma possível resposta à última questão:

Álbuns, Pastas, Port-folios, Edições de Lixo, usando a técnica da fotografia, da gravura ou outras, são simplesmente edições que reúnem trabalhos aglutinados pelo tema comum, e que podem existir perfeitamente dentro e fora dos meios empregados, não participando, portanto, da problemática espaço-temporal do livro. Essas Edições de Arte se confundem mais com a *arte do editor* do que com a arte de criar, mais cara aos artistas (p. 58).

Acompanhando a opinião de Paulo Silveira (2001), o breve ensaio de Júlio Plaza parece «não prever [em certos passos] os desdobramentos da vanguarda mundial», nos quais se pode incluir *Stains* (p. 58). Contudo, esta leitura pessoal, com raízes evidentes na teoria semiótica de Ferdinand de Saussure e no manifesto seminal de Ulises Carrión «The new art of making books», é um dos textos fundadores da teoria livro como forma de arte.

Ed Ruscha (2004) considera que *Stains* é um *livre d'artiste* (p. 371). Esta designação não é consensual entre os principais teóricos do campo, entre os quais se destacam Riva Castleman, Johanna Drucker (cf. Silveira, 2001, pp. 32-8). Numa entrevista dada Alexandra Schwartz, decorrida em 1999, no seu estúdio, Ruscha (2004) revela o enquadramento de *Stains* no conjunto sua obra:

AS: I've heard you talk about the idea of your books being mass-produced, of not being artist's books in a traditional sense. I was wondering how *Stains* fits into that, if it fits into it at all. In some ways it is more of a traditional artist's book.

ER: It is definitely a *livre d'artiste*, whereas my other books are not that way; my other books are more industrial and photographic, rather than touched by the artist's hand. *Stains* was more or less a handmade book of the type that I had at times talked against and expressed dislike for. But then I found myself making an object that had the touch of the artist (p. 371).

Deste segmento, emergem novas questões como: o que significa um livro de artista no sentido tradicional? Será *Stains* um livro de artista no sentido tradicional? O que é um *livre d'artiste*? Será *Stains* um *livre d'artiste*? Um *livre d'artiste* é um livro de artista no sentido tradicional? O livro de artista depende da mão do artista na sua produção, contrapondo, assim, a produção manual e a produção industrial?

Ed Ruscha separa arquitekstualmente *Stains* dos seus restantes livros, classificando-o de *livre d'artiste*, porque, ao contrário destes, aquele incorpora valores de produção diferentes. A resposta de Ruscha ignora a distinção que Johanna Drucker estabelece entre livro de artista (*artists' books*) e *livre d'artiste*. Esta distinção entre *livre d'artiste* e *artists'books* constitui um pormenor importante para determinar a natureza auto-reflexiva, perigosa e estimulante do livro como forma de arte. Os *livres d'artistes* são produções conservadoras (projectos editoriais) e os livros produzidos, reproduções do formato livro, ou produto de mercado; os *artists'books*, pelo contrário, são projecções

subversivas e visões, interrogações criativas do potencial conceptual, formal ou metafísico dos formatos do livro. Em *The century of artists' books*, Johanna Drucker (1995b) define e caracteriza *livre d'artiste* do seguinte modo:

The *livre d'artiste* came into being as a publishing enterprise (...) This trend caught on among other editors who saw the opportunity to market deluxe editions which bore the name of a rising or established star in the world of visual arts or poetry (...) Deluxe editions predate the existence of the *livre d'artiste*, of course, and books with all of the elements of the genre — large sized format, elaborate production values such as hand coloring, virtuoso printing, fine binding, use of rare materials, texts, or images which catered to a sophisticated or elite market — had long been an established part of the publishing industry. *The livre d'artiste* took advantage of the expanded market for visual art which had grown in the 19th century, along with other luxury markets expanded by industrial growth, the accumulation of capital, and an educated upper middle class with an appetite for fine consumer goods.

(...) These books are, in most cases, finely made works, but they stop short of being artists' books. (...) First of all, it is rare to find a *livre d'artiste* which interrogates the conceptual or material form of the book as part of its intention, thematic interests, or production activities. This is perhaps one of the most important distinguishing criteria of the two forms, since artist's books are almost always at least self-conscious about the structure and meaning of the book as a form, even when they are not entirely about that form or its conventions while the standard distinction between image and text, generally on facing pages, is maintained in most *livres d'artistes* (...)

A second major point of distinction is that many, if not most, of the works (...) were produced as the vision of an editor. The artist and writer were often contracted independently (...) Artist and writer often didn't meet, or met through the arranged connection of the project, as in some loveless mechanical nuptial of convenience (p.3).

Regressando a *Stains*, Johanna Drucker inclui a obra em *The century of artists' books*, no capítulo «The Book as a document» e no subcapítulo «Actual document». *Stains*, defende Drucker (1995b: 355), é ao mesmo tempo um produto e um registo. Existe no livro um tom humorístico, visível na contradição da insignificância e trivialidade das ocorrências, das imagens, por um lado, e uma elaborada apresentação e formalidade

do livro (portfólio com pasta, páginas grandes, papel grosso, papel cristal entre as folhas), por outro. A materialidade das manchas (substâncias) deteriora a materialidade das páginas, desafiando a sua longevidade. A relação entre os dois tipos de materialidade constitui simultaneamente o conteúdo temático e a substância física do livro. Conforme interpreta Drucker, a presença das manchas na página transforma o livro num registo da sua própria existência, um documento que se documenta a si próprio, que, apesar de provavelmente não ser um registo importante, confere ao livro uma integração com a sua história material.

Stains é um livro composto por páginas manchadas, como o livro do segmento «Book of the Earth» do filme de Peter Greenaway *Prospero's book* (1991): «A thick book covered in khaki-colored webbing, its pages are impregnated with the minerals, acids, alkalis, elements, gums, poisons, balms and aphrodisiacs of the earth.» As páginas de *Stains* estão maculadas com Coca-Cola, café Yuban, chá Lipton, tinta indiana Pelikan, Heinz Ketchup, urina humana ou esperma humano, entre outras substâncias. As páginas são o testemunho e a personificação do acto de manchar. As manchas alteram as propriedades originais da folha. O exemplar consultado na Biblioteca de Serralves é composto por uma pasta negra, onde está impresso o título do livro numa tipografia gótica: glifos com formas quebradas, que dificultam a legibilidade e que recriam uma atmosfera antiga. A tipografia confere ao objecto um carácter conservador [partindo do manual *Tipografia* de Paulo Heitlinger, conclui-se que se trata do mesmo tipo de letra do jornal *The Baskerfield Californian*, inserido no tópico 'jornais conservadores'. Para Heitlinger (2006), «mais do que sugerindo uma ligação ao passado, muitos periódicos exprimem goticamente uma posição conservadora» (p. 73)]. Segundo Ed Ruscha (2004), a tipografia reforça a capacidade simbólica da caixa preta como ícone de objecto religioso: «The book of stains is a kind of documentation, though my interest in doing it was not biological or scientific. It is a shallow box of black needle-finished leather. It has a Church look and quality about it . . . a kind of coffin!» (p.32). Essa caixa demonstra a relevância poética instintiva que Ed Ruscha (2004) coloca na embalagem, enquanto elemento estético: «to keep prints in drawers. And I like the idea of keeping them put away and then bringing them out to look at. Maybe it's like an old Japanese idea or something about the storage containers for works» (pp. 365-6). Dentro da caixa negra, encontramos a folha de rosto, que contém o título, o autor e a data de publicação. Na página seguinte, manuscrito pelo próprio artista, está o número do livro (número 64) e a assinatura, conferindo ao livro uma aura autográfica de artefacto exclusivo e único; virando a folha, encontramos uma folha vidrada, que protege, separando, todas as folhas

do portfólio, e o índice, que lista as 75 manchas e respectivas referências (produto e marca), dando, deste modo, informações detalhadas acerca das substâncias que materializam as manchas.



Figura 9 e 10. Ed Ruscha, *Stains* (1969).



Figura 11 e 12. Ed Ruscha, *Stains* (1969).

Num testemunho dado durante uma entrevista, Ed Ruscha (2004) aprofunda a relação entre o acto de pintar e o acto de manchar. Durante o final da década de 1960 e o princípio da década de 1970, pintura significava para Ruscha aplicar pele na tela. Deste conceito derivou o acto de manchar uma superfície (pp. 371-3). Manchar superava a frustração do acto artificial de pintar (aplicar pele na tela), na medida em que a mancha, a mancha líquida, penetrava no papel com uma espécie de volição e movimento próprios. No contexto da vida e obra de Ed Ruscha, *Stains* é um livro que reúne um conjunto de pinturas orgânicas num só corpo. As manchas são marcas *duchampianas* de materiais *readymade*:

In other words, the stains were exactly what they were stated to be. They were like a little droplet in the middle of a piece of paper; there's no gestural opportunity, no opportunity to do anything else besides simply dropping the liquid on the paper. These stains were actually not applied by me. I liked the idea of producing this book

by hiring a group of people to produce these stains with only the guideline that they centrally locate the stain in the middle of the paper—with the exception of, I think, coffee and tea, which we dipped the corners [of the sheets of paper] into. But I didn't want to have the opportunity to put a Q-tip into chili sauce or something and then swab it in any particular fashion. The more you swab it then the more it begins to look like art, and I didn't want it to look like art. I wanted it to look like a stain. (Ruscha, 2004, p. 371)

As palavras de Ed Ruscha levam a pensar que a leitura de Johanna Drucker talvez irá para além das intenções originais do artista, em particular, quando Drucker especula uma intenção metafísica no acto de manchar de Ruscha, isto é, a relação degenerativa da materialidade da substância sobre a materialidade da superfície da folha branca de papel. Como Ruscha torna claro, o acto de manchar é mais denotativo do que conotativo, isto é, de uma forma objectiva, o livro é aquilo que o sentido do título indicia: a ambição da ópera é apresentar páginas manchadas.

Na presente investigação, interessa sobretudo reflectir sobre o conceito de livro e das suas tipologias. E, nessa perspectiva, *Stains* é um objecto que questiona implícita e explicitamente vários aspectos do dispositivo, tais como o conceito de livro, a relação entre a materialidade e o conteúdo, a importância da tipografia na qualidade de unidade de sentido (a disparidade irónica entre o gótico conservador da capa e da folha de rosto, e o conteúdo provocador e vanguardista), a abordagem do livro como objecto múltiplo e industrial (cópia), ou objecto autográfico (numeração dos exemplares, autógrafo, a singularidade performativa e material das manchas). A tipologia do livro é determinada pelo tipo de edição ou pelo tipo de encadernação. Por outras palavras, como se analisará seguidamente, o enquadramento arquitectural do livro depende do conteúdo ou da materialidade, consoante o modelo taxonómico.

Jost Hochuli e Robin Kinross (2006) propõem um modelo de classificação, dividido em treze categorias: (1) livro para leitura extensiva; (2) livros de poesia; (3) textos dramáticos; (4) a Bíblia; (5) literatura ilustrada; (6) livros de arte; (7) livros de informação; (8) livros científicos; (9) livros de referências; (10) livros escolares; (11) livros ilustrados e livros infantis; (12) livros de bibliófilo; (13) livros excepcionais ou experimentais. Não obstante, cada categoria ser caracterizada por determinadas propriedades distintivas, a flexibilidade e o hibridismo dificultam a sua sistematização do livro em classes fechadas e independentes. Por exemplo, Hochuli e Kinross (1996) informam que podem confluir

diferentes situações tipográficas num livro de leitura extensiva, como um romance: «Thus in a work of literature there may be a list of contents, and perhaps a list of illustrations, bibliographical notes and a critical apparatus may occur – each of which demands a treatment different from that of the main text designed for continuous reading» (p.47).

Aqui interessa aprofundar o conceito de livro excepcional ou experimental, pois é nesta classe que se pode incluir o livro de artista. Segundo Hochuli e Kinross (1996), o livro excepcional ou experimental é um artefacto que passa de uma dimensão funcional e útil para uma dimensão poética, isto é, o livro converte-se num objecto de arte:

In the best examples, such books irritate, stimulate, show new directions; when less good, they are expensive fetishes; they are at their worst when they are boring, when an already weak little idea is done to death with large and pretentious gestures over many pages. In typography stimulus rarely comes from large publishing houses, much more from almost unknown small or tiny publishers, from little known presses and from design schools. In the fields of typography *and* of printing technique, these ventures often derive from advertising (p.82).

A divisão do livro em géneros ou categorias advém de uma necessidade teórico-prática dos críticos em entender os dispositivos de comunicação, principalmente os novos suportes. Giorgio Maffei (2008) considera estéril a compartimentalização em jaulas rígidas e imprecisas (p. 14). O problema do enquadramento arquitectural do livro é amplificado com os livros de artista, devido ao seu carácter mestiço. Giorgio Maffei (2008) caracteriza o problema da categorização do livro de artista em especial:

Critics, in trying to deal with a relatively new medium, have raised the question of demarcation by dividing books in different categories, according to their various operational modes. (...) History and countries have given birth to imprecise categories, extremely rigid, and the time has now come to knock them down and give them back to artists. (...) Illustrated book, *livre de peintre*, art book, object-book, artists' book (...) are some of the critical cages which have been used to frame this phenomenon (p.14).

Paulo Silveira (2001) foca a sua visão dos livros de artista na duplicidade incompatível, ou, utilizando a expressão do autor, «o dualismo criador (ou posicionamento do autor)», que se traduz no equilíbrio «em algum ponto ... entre o respeito às conformações tradicionais (o códice, por exemplo) e a ruptura ou

transgressão (física ou espiritual) às normas consagradas da apresentação do objecto livro» (pp. 21-3). Para expressar este dualismo poético, Paulo Silveira (2001) apresenta os termos 'violação', 'ternura' e 'injúria'. Violação, termo com uma conotação polémica, tal como o próprio autor reconhece e, por isso, justifica a escolha lexical no contexto da arte, significa «a violação de regras, a desobediência às leis, a infracção às normas, a afronta ofensiva aos modelos, a injúria ao paradigma» (p.23). Ternura e injúria exprimem «sentimentos de apreço às conformações consagradas, por um lado, ou de violação de seus princípios (cânones) pelo gesto reformador, transformador ou desconstrutor, por outro» (p.21).

Para Keith A. Smith, o tipo de livro, cujo formato varia culturalmente, resulta da encadernação, isto é, «a operação de juntar as folhas de um livro, costurando [ou unindo] os cadernos e cobrindo ou *vestindo* o corpo do volume com uma capa mais grossa e sólida que a folha vulgar» (Faria e Pericão, 2008, p. 453). Os quatro tipos de livro apresentados por Smith (1994) são: (1) o códice («western codex»); (2) o livro pregueado, em harmónio ou em acordeão («oriental fold book»); (3) o livro em leque («fan»); e, por último, (4) o livro em persiana («venetian blind») (p. 42).

Smith distingue o códice das restantes formas, por ser cosido apenas numa extremidade e por ser o único tipo de livro que permite uma exibição/organização dos conteúdos em frente e verso. Em *Text in the book format* (1995), Smith defende: «It is the phenomenon of two-sided display that removes the codex from limited concepts of writing within the four corners of the single sheet format» (p. 115). Paulo Heitlinger (2008) define 'códice', que para si é a «estrutura dos livros modernos», como «um livro formado por um grupo de cadernos de folhas escritas em pergaminho ou em papel. Este tipo de organização dos textos (...) [ao] contrário do rolo (*volumen*) (...) que exige uma leitura contínua (...) permite aceder directamente aos capítulos, folheando as páginas» (p. 362).

O livro pregueado «é aquele que é formado por uma tira dobrada em forma de acordeão, cujos extremos estão fixos a capas de madeira ou a outro tipo de plano resistente; trata-se de um formato intermédio entre o *volumen* e o *codex*» (Faria e Pericão, 2008, p. 782). Keith A. Smith (1995) escreve que no livro em leque «binding is mechanical: by folding a sheet of paper back and forth upon itself. The fold book is almost always conceived as one-sided display» (p. 118).

O livro em leque, tal como o livro pregueado, apresenta uma organização de uma só face. Segundo Faria e Pericão (2008), o livro em leque é «uma forma oriental de livro,

semelhante ao *pothi*, mas no qual as lamelas apresentam apenas um furo nas extremidades, por onde passe um anel de corda ou de metal» (p.778).

Por fim, o livro em persiana ou veneziano formado por um conjunto de lamelas de madeira ou folhas de palmeira unidas por um fio.

O modelo adoptado por Hochuli e Kinross enfatiza a flexibilidade do código enquanto meio de comunicação, isto é, a capacidade de acomodação do formato a vários tipos de texto. O paradigma de Keith A. Smith, por seu lado, propõe um modo interdependente, criativo e orgânico de relacionar o conteúdo com o suporte, respeitando a tradição, através do conhecimento profundo do meio, e expandindo os horizontes através da experimentação ou reinvenção artística e poética do formato. Por exemplo, dois códigos relacionados tematicamente, como *Structure of the visual book* e *The Text in book format* de Keith A. Smith, podem apresentar uma encadernação *dos-à-dos* (ou *tête-bêche*), «tipo de encadernação na qual dois livros são encadernados juntos, de costas, de modo a serem abertos em direcções opostas» (Faria & Pericão, 2008, p. 416) ou em portada dupla, ou seja, «duas páginas de título que aparecem colocadas frente-a-frente como acontece o caso de uma obra com portadas em duas línguas ou no caso de um volume com as obras completas de um autor, em que uma das portadas é referente às obras completas e outra ao trabalho individual contido naquele volume.» (Faria & Pericão, 2008, p. 985) Keith A. Smith (1994) informa que esses métodos de encadernação determinam o processo de leitura, «allowing permutations in viewing order and contextual reference. Or two separate, and separately bound books can be conceived to be displayed tangentially, to allow reciprocation» (p. 26). Keith A. Smith (2004) conclui desta maneira o seu argumento: «The type of the book cannot be arbitrarily chosen and the contents stuck into it. The binding and display will alter the contents and one type of book will allow a better development of an idea than another» (p. 38). A estrutura anelar, por exemplo, pode manifestar-se através da repetição e da simetria. O livro de artista *Only revolutions* de Mark Z. Danielewski representa simbólica e bibliograficamente a união/intersecção amorosa de dois adolescentes, perspectivada circularmente como uma fita de Möbius, a partir dois pontos de vista diferentes. Danielewski explora as potencialidades expressivas do código, como os modos de mostrar o espaço e a transição de página. Este processo de composição exige do leitor uma atenção crítica de vários níveis de códigos (complexidade topográfica), isto é, o *feedback* entre o código bibliográfico e o código linguístico. Um dos aspectos mais interessantes de *Only revolutions* é o facto de utilizar a estrutura do código, isto é, um elemento bibliográfico,

para reforçar o motivo circular da narrativa principal e das narrativas secundárias: existem várias hierarquias ao nível do espaço da página, que determinam os percursos de leitura.

2.2.2 Estrutura e elementos do livro

O livro é um suporte físico, com convenções, conceitos e história específica. Paulo Silveira (2001) revela as várias implicações da natureza corpórea do livro:

O livro é um objecto no sentido genérico, uma coisa que pode ser apreendida pela percepção ou pelo pensamento. Sendo material e ocupando um lugar no espaço, tem nas três dimensões a principal característica de ser um corpo matemático. Como corpo, portanto, possui a propriedade de causar impressões e estímulos nos seres humanos. Os dualismos corpo e alma (...) corpo e mente (...) importam aqui de maneira acessória. Neste enfoque, o corpo é sensível e inteligível, através da relação entre o plano material e o plano mental e dessa possível identidade, pelo uso da leitura e/ou da percepção como ferramenta de compreensão ou apreensão (p.120).

O formato e a forma do livro estão orgânica e eficazmente adaptados à função central de veículo de pensamento. Para Anne Moeglin-Delcroix (1996), o livro é, na sua essência, um meio que dá prioridade à mensagem: «I think that the book is, both historically and also by its very nature, a medium conceived to grant priority to the message» (p.12). Meoglin-Delcroix (1996) enfatiza a distinção conceptual entre os lexemas ‘forma’ e formato’:

Form, in an artistic sense, shouldn't be confused with format; in my opinion form is the manner in which a format (a definite support), is worked in order to express a specific sense. Form is thus not a given, pre-established and intangible, but a result, and is different each time depending on the work (p.12).

A escolha do formato e a manipulação da forma do livro devem ser factores determinantes quer no processo de composição, quer no processo de leitura. Keith A. Smith (1994) considera que o livro é um dispositivo de performance, isto é, proporciona uma experiência única e específica de leitura, na qual interagem cinco elementos interdependentes (p.171). Esses elementos são (1) a encadernação; (2) as páginas; (3) texto e/ou imagens; (4) virar as páginas; e (5) a exibição. Na visão de Smith (2004), a materialidade do livro é uma unidade inseparável do acto de ler e, por isso, valoriza a

interdependência entre os elementos que constituem o corpo do livro e a experimentação artística e criativa:

Like the formal elements within the single picture, the elements of the book function as a unit to create the book. Each element must be conceived as part of and helps determine the other elements.

Pictures and/or text must be incorporated into the pages. If a writer hands material to a publisher, it is merely stuck into pages as convenient packaging.

Words should not be housed by the (book) format (p. 171).

A prática editorial de como (re)produção serial e a atitude em relação ao corpo do livro seguem o «uso concordante das formas e regras do *volumen* tradicional, em suas poucas variações» (Silveira, 2001, p. 72). De uma forma geral, o livro procede de um modelo virtual reproduzido numa temporalidade circular. Silveira (2001) refere que duas das características intrínsecas do *volumen* são a perenidade e a credibilidade: «A perenidade (uma quase invulnerabilidade histórica) e a credibilidade (como guarda da verdade e inspiração da fé)» (p.72). Essas propriedades, que privilegiam acima de tudo a estabilidade de formato e forma, elevam o livro a símbolo cultural. Ou seja: o livro como nobre repositório ou guardião autorizado da escrita. Porém, a leitura predominantemente conteudística, que deriva do estatuto simbólico do códice, deve ser complementada com uma leitura sinestésica. Desafiando a iteração canónica das regras, que a prática cultural consagrou, os livros de artista incorporam novos modos de composição e novos modos de leitura. Todos os livros, independentemente da sua tipologia e foco de função comunicativa, obrigam a ler, de um modo mais ou menos expresso e auto-reflexivo, a sua fisicalidade, isto é, o código bibliográfico. A confluência da leitura conteudística e da leitura sinestésica decorre da interdependência dos elementos do livro, referidos por Keith A. Smith.

A introdução do tópico da performance e da visualidade no campo dos estudos do livro relaciona-se com análises críticas e com o trabalho artístico, ligados à interpretação e teorização poética, nomeadamente, relacionados com a poesia concreta e a revalorização da linguagem visual e da tipografia na poesia.⁶ No fundo, estas práticas

⁶ No seu percurso genealógico do texto visual, Ana Hatherly (1975) enfatiza a inspiração do acto experimental e criador de Stéphane Mallarmé, ao relevar a visualidade e a

buscam recuperar o corpo (a matéria poética), anteriormente relegado para um segundo plano, em detrimento da narrativa, ou, mais especificamente, da hegemonia da intriga (acção). O núcleo da poesia, o verso, é um objecto que ocupa um lugar na página. Esta substância tipográfica sedimenta a voz do poeta na aparente mudez do papel (*substância sonora*). Karl Young (2000) sublinha o carácter performativo da poesia, tanto no acto de criação, como no acto de recepção (p.25). Segundo Young (2000), a poesia é um elo cinestésico, que congutina concomitantemente a materialidade múltipla percepcionada através dos sentidos e o processo de conceptualização subsequente: «Poetry is a physical art using multiple senses: the body as a whole equals or sometimes replaces the voice in performance art, and even silent readers turn pages, move their heads, their eyes, the roots of their tongs, if not their tongues and lips, and so forth» (p. 25).

A experiência do livro, enquanto objecto com materialidade múltipla, implica identificar e decifrar os mecanismos inerentes, superando, deste modo, a concepção de «túmulos tabus com que a convenção insiste em sepultar a ideia» (Hatherly, 1975, p. 18). As técnicas de composição e os artifícios estilísticos do livro seguem uma dialéctica de autenticidade e coerência, explícita ou implícita, a fim de potenciar a experiência de mediação. Júlio Plaza (1982) chama a atenção para a dimensão performativa do livro:

Se livros são objetos de linguagem, também são matrizes de sensibilidade. O fazer-construir-processar-transformar e criar livros implica em determinar relações com outros códigos e sobretudo apela para uma leitura sinestésica com o leitor: desta forma, livros não são mais lidos, mas cheirados, tocados, vistos, jogados e

tipografia como elementos importantes do processo poético, na poesia concreta de Gomringer e no grupo Noigandres:

Passando ao século XIX continuaremos a encontrar reformulação da relação entre texto e imagem através de experiências, como as «ilustrações concretas» de Bombaughs, culminando na aparição de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de Mallarmé, cuja primeira edição data de 1879 e que influenciou decisivamente Gomringer e o grupo Noigandres, que o saúda como seu precursor. No «Plano piloto para a poesia concreta» o grupo Noigandres assume como seu primeiro «salto qualitativo» as «subdivisões prismáticas da ideia» e os recursos da tipografia como elementos substantivos da composição (pp. 8-9).

também destruídos. O peso, o tamanho seu desdobramento espacial-escultural são levados em conta: o livro dialoga com outros códigos.

O livro articula a materialidade visual e verbal (tipográfica), a materialidade bibliográfica e a capacidade de produzir sentido. Por outras palavras, a dualidade presente nos livros enquanto «objectos de linguagem» e «matrizes de sensibilidade», referida por Júlio Plaza. Keith A, Smith designa de 'transição' a interdependência dos elementos do livro. Transição é pois um processo de composição e de leitura combinatória.

Paulo Silveira (2001) salienta o papel criador e performativo do artista plástico e gráfico na (re)criação do objecto; isto é, na manipulação da materialidade ou do corpo:

O artista plástico do livro constrói corpos – mas nem sempre. Ele tem a liberdade para construir o novo ou desconstruir o já existente. Esse é o seu esperado papel social. Ele funda a alma de sua obra a partir de sua própria individualidade ou de uma persona hipotética. Ou de qualquer concepção possível. O corpo será elaborado com a liberdade que a técnica e a tecnologia permitirem (p.123).

O livro de artista revela de um modo poético e expressivo as várias materialidades e processos interactivos inerentes ao meio. Tim Guest (as cited in Silveira, 2001), reflectindo sobre a problemática da definição e enquadramento arquiteitual do livro de artista, avança como «resposta óbvia (...) que todos [os livros de artista] são livros – conscientemente e manifestamente de si mesmos» (p. 121). A capacidade de reflexão do artista sobre as potencialidades e os limites da matéria produz conhecimento acerca do modo de funcionamento do meio. Durante o processo de composição, o criador enfatiza a utilização estilística de determinados processos, como a paginação, a encadernação, o virar de página, para intensificar um conceito. Nos livros de artista, muitas vezes, o meio é a mensagem: para se decodificar a mensagem, tem de se decodificar também o meio.

Os livros sistémicos do artista conceptual americano Sol LeWitt exemplificam o modo de articulação das várias materialidades envolvidas no processo de composição e decodificação da mensagem e do meio. Johanna Drucker (2000) argumenta que a obra de Sol Lewitt e de outros artistas, como Hanne Darboven ou Marcel Duchamp, demonstram o vínculo com o livro como forma de expressão, sendo inegável que todos os movimentos artísticos do século XX utilizaram o livro não só como veículo de

transmissão, mas sobretudo como meio de interrogação (p. 383). O conceito de livro sistêmico é proposto e definido por Robert C. Morgan no artigo «Systemic books by artists» (1987). O livro sistêmico liga-se ao jogo de sistemas, à arte conceptual e aos textos de Marshall McLuhan, designadamente, como refere Morgan (1987), «[the] possibilities for processing ideas and images in the form of *information* which could then be presented bereft of traditional art objects» (p. 207). É importante destacar dois pontos centrais. Em primeiro lugar, a partir da década de 1960, o livro começa a ser utilizado por artistas como meio para disseminar as suas ideias e os seus trabalhos, fora do circuito das galerias e da arte institucionalizada dos museus. Numa fase inicial, o livro de artista surge associado à arte conceptual. Os artistas conceptuais viram no livro, principalmente no formato do códice, o meio ideal tanto para representar as suas ideias e desenvolver visualmente os seus conceitos numa lógica de transferência entre *media*, isto é, numa dialéctica de remediação, assim como para compor obras de arte embebidas no espaço da página e na sintaxe do formato do livro. Nesta última tendência, Robert C. Morgan (1987) cita uma série de artistas que «saw the book more in terms of a structure, a means for presenting original work, emphasizing systems designed specifically to be viewed through the turning of pages» (p. 208). No entanto, como se verá, as implicações da composição e manipulação artística do livro vão muito para além do processo cumulativo de virar as páginas ou da sintaxe do códice. O segundo argumento nuclear é a determinação de dois tipos de sistemas: o sistema narrativo e o sistema concreto. Robert C. Morgan (1987) argumenta que os dois sistemas operam segundo lógicas diferentes:

Narrative systems work in relation to a theme which may be either literary or visual. They tend to unfold sequentially, but not necessarily according to a serial logic. Concrete systems, on the other hand tend toward abstract logic and seriality. Concrete systems tell no story; rather they present an interrelationship of elements as formal design. The organization of a concrete system is more tightly regimented; hence, the book reads more in terms of an explicit modularity. Concrete systems are about literal facts; narrative systems tend toward literary illusions. A concrete system implies other levels of meaning behind what is here. Narrative systems do not require linearity; concrete systems often do (p. 211).

Os livros de Sol LeWitt utilizam sistemas concretos, conectados de um modo orgânico ao formato do códice. Geralmente, LeWitt desenvolve visualmente uma ideia, literalmente descrita e graficamente mostrada, que é articulada ao longo do livro, através de iteração de estruturas de página ou dupla página, dispostas linearmente, numa

coesão serial. O conceito é reiterado ciclicamente através de padrões estruturais e subtis variações, utilizando um número limitado de elementos lexicais.⁷ De certo modo, o sistema é comparável aos ostinatos e mecanismos da música minimalista, designadamente, a obras de compositores como Steve Reich ou Philip Glass. A repetição rítmica e melódica da música minimalista projecta-se na padronização rítmica, conjugada com a linearidade do código, e realizada através do acto de virar as páginas, e no eixo paradigmático (léxico visual básico), sistematizado exhaustivamente no eixo sintagmático. A visão poética e o *grão artístico* de Sol LeWitt revelam-se na elevação das palavras

⁷ Muitos dos tópicos da arte conceptual, são desenvolvidos por Sol LeWitt em «Paragraphs of Conceptual Art» (1967). Neste manifesto, Sol LeWitt fornece as directrizes de leitura da arte conceptual. O conceito é o mecanismo estruturante e o crivo estético da obra de arte: «Conceptual art is good only when the idea is good.» Enfatizando o vínculo, que conecta o conceito à arte, LeWitt desvaloriza a identificação tradicional do artista com o artesão ou o trabalho manual e a forma que materializa a ideia. No entanto, mais à frente, LeWitt revela que todas as ideias têm que ser ter uma actualização física e concreta (fiscalidade da ideia) e defende o uso de novos materiais: «It takes a good artist to use new materials and make them into a work of art. The danger is, I think, in making the physicality of the materials so important that it becomes the idea of the work (another kind of expressionism).» O conceito pode ser lógico ou ilógico; a sua descodificação é intuitiva. Na arte conceptual, valoriza-se a percepção e a comunicação visual. Sol LeWitt informa que, neste contexto, percepção significa «the apprehension of the sense data, the objective understanding of the idea, and simultaneously a subjective interpretation of both.» O artista conceptual utiliza vocabulário visual (cor, superfície, textura, forma e formato) para dar ênfase aos aspectos físicos da obra. A composição privilegia a utilização eficiente de métodos e técnicas. Ou seja: «this kind of art, then, should be stated with the greatest economy of means.» Noutra passagem, Sol LeWitt tece mais considerações acerca da importância da economia de meios: «using complex basic forms only disrupt the unity of the whole. Using simple form repeatedly narrows the field of the work and concentrates the intensity to the arrangement of the form. This arrangement becomes the end while the form becomes the means.» Outro aspecto particularmente importante nas criações de Sol LeWitt é a auto-reflexividade e o processo presente na arte: «thought process of the artist are sometimes more interesting than the final product.»

‘conceito’, ‘sistema’, ‘matemática’, ‘grelha’ e ‘minimal’ a categoria estética e expressiva (Schraenen, 1996: 103). Os sistemas de LeWitt são explícitos e revelam-se desde logo no título da obra (Morgan, 1987, pp. 208-9). *Geometric figures & color* (1979), por exemplo, é ao mesmo tempo o título e a ideia que serve de base ao sistema, articulado linear e visualmente ao longo do livro. Num breve texto, intitulado «Du système comme un des Beaux-Arts», Guy Schraenen (1996) afirma que Sol LeWitt «exploite à fond une idée apparemment simple, en développe toutes les possibilités et en donne une description lapidaire dont le titre du livre et ce qui tient lieu de sommaire pourraient nous suffire» (p.104). Schraenen (1996) afirma também que «est également à noter que toute information est mise sur le même plan : nome d’auteur, titre, information, éditeur et date» (p.104). No frontispício de *Geometric figures & color*, o conceito é descrito através de palavras, numa tipografia não serifada, revelando cuidado no espaçamento entre caracteres (*kerning*). Aqui pode ler-se: «circle, square, triangle, rectangle, trapezoid and parallelogram in red, yellow and blue, on red, yellow and blue.» Na contracapa, a imagem composta, isto é, segundo a definição de Keith Smith (1994), «several images to be seen as a unit», que geralmente se aprende de forma abstracta durante o acto de leitura e virar as páginas, é visível aos olhos do leitor através da representação gráfica de todas as variações do conceito (p.226). Paulo Silveira (2008) interpreta essa imagem composta como «um índice sem paginação, as miniaturas das 36 combinações» (p.139). Na abertura de cada uma das três secções, quebrando o ritmo espondáico da estrutura da dupla página (o ritmo é um dispositivo central da obra), e preenchido pela geometria das figuras e pelo «exato e silencioso (...) cromático» surge outro índice, mais limitado do que a representação da contracapa, que permite antever o conteúdo de cada segmento (Silveira, 2008, p. 139).⁸ *Geometric figures & color* consubstancia o conceito fundador da arte no formato do códice. Ou seja: a estrutura em árvore, que articula a figuração do índice, projecta-se na segmentação, que orienta o acto de leitura e o acesso ao conteúdo.

⁸ No manifesto da arte conceptual «Paragraphs on Conceptual Art», Sol LeWitt revela a importância do ritmo e a relação deste com o binómio tempo-espaço: «Regular space might also become a metric time element, a kind of regular beat or pulse. When the interval is kept whatever is irregular gains more importance.»



Figura 13. Sequência do sistema de Sol LeWitt, *Geometric figures & color* (1979).

Geometric figures & color apela à comunicação visual, desafiando o leitor a captar o movimento, o ostinato, e o contraste pictórico e cromático, que joga com as suas expectativas. Robert C. Morgan (1987) desenvolve esse enquadramento na passagem seguinte:

Each figure advances through the color sections in a given order; thus, the viewer may apprehend the color relationship of the figure-to-ground interaction based on memory and logic as to what figures will appear in relation to the color system. It is the hue that may startle the viewer's expectations – even though the grid-sequence of the color/figure relationships is clearly stated at the beginning of each section.

The seriality used in LeWitt's in *Geometric Figures and Color* is not involved in any value changes, but with shifting expectancies. The permutations are clear the rules are set. All variables have been delimited. The system is investigated thoroughly within its given parameters (p. 210).

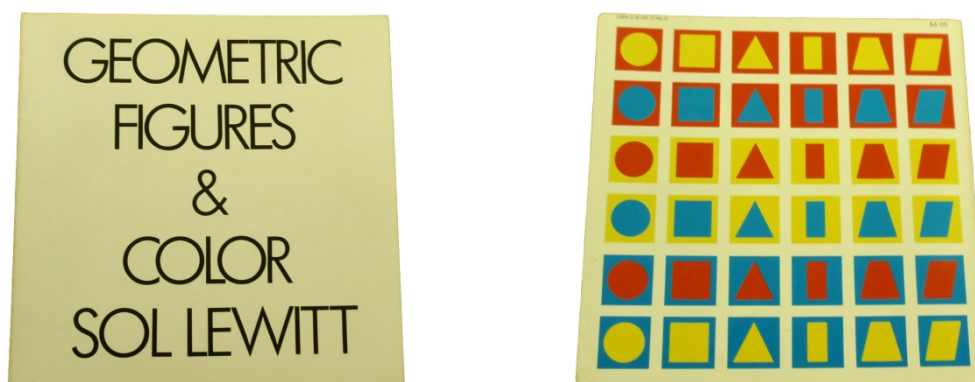


Figura 14 e 15. Sol LeWitt, *Geometric figures & color* (1979).

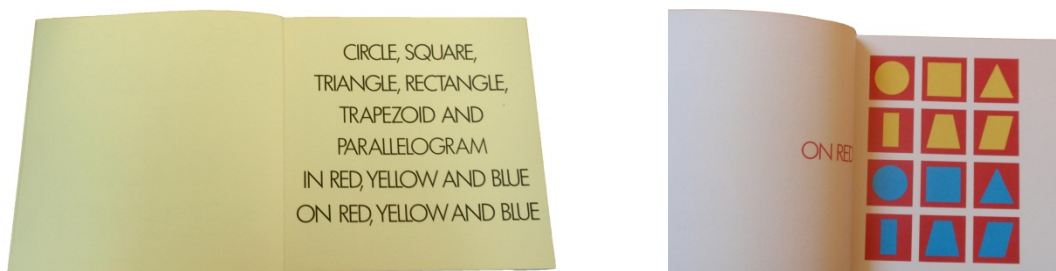


Figura 16 e 17. Sol LeWitt, *Geometric figures & color* (1979).

Sol LeWitt usa sistemas concretos, caracterizados por Johanna Drucker (1995b) como «graphic propositions» (...) working through the combinations offered by the elements until they are exhausted, thus forming the book's structure», noutras obras, nomeadamente em *Squares and sides with corners torn off* (1977), *All four part combinations of six geometric figures* (1980), *Four colors and their combinations* (1987), ou secções de obras feitas em colaboração, como o livro editado por Seth Siegelaub, conhecido como *The xerox book* (1968), contendo obras realizadas pelos artistas conceptuais Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris and Lawrence Weiner (p.181). O título do livro, como se lê na folha de rosto, é o nome dos artistas de cada secção.⁹ *The xerox book* é materialização da utopia do múltiplo democrático: o livro como exibição. Paulo Silveira (2008) refere-se à obra como «páginas em catálogos e catálogos que são livros», considerando-a um dos trabalhos colectivos mais marcantes do género (p.126).

Johanna Drucker (1995b), por seu lado, destaca a afirmação do valor do livro como espaço de exibição, utopia da arte dmocrática, citando o ensaio de Andre Malraux «Museum without walls» (pp. 320-2). *The xerok book* foi um catálogo para uma exibição,

⁹ Paulo Silveira (2008) comenta a questão do título de *The xerok book*:

Costuma-se apresentar o *The xerok book* como uma publicação sem título que acabou sendo reconhecida pelo cognome. Mas se seguirmos o uso bibliográfico de reconhecer a obrigatoriedade, em livros convencionais, de o título aparecer na folha de rosto, esta então informaria que o título seria, sem rodeios, a lista dos nomes dos sete participantes *Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris and Lawrence Weiner*, os nomes dispostos um abaixo do outro, sem pontuação. A capa é branca, sem título. A única informação está no alto da lombada, a lista do sobrenome dos artistas (p.127).

que nunca existiu fora das páginas fotocopiadas. O objectivo de Seth Siegelaub era «fazer algo directamente, de modo barato, fácil, rapidamente» (Silveira, 2001, p. 142). Não tendo o apoio da arte institucionalizada (museu, galeria, mercado), Siegelaub juntamente com John Wendler publicaram o livro em *offset*, permitindo «alcançar muitas pessoas rapidamente» (Silveira, 2001, p. 141). Esta atitude pragmática contribuiu para a desmaterialização da obra de arte e abriu novas possibilidades para a forma do livro: objecto múltiplo, democrático e portátil (cf. Lucy Lippard, 1984, 1987).¹⁰ O catálogo transforma o livro de arte como produção alternativa de presença de reproduções de arte em livro como obra de arte. Paulo Silveira (2001) denomina *The Xerox Book* de «antologia da fotocópia» devido à técnica empregue na produção de cada secção (p. 141). A experimentação das potencialidades e limites da fotocópia revelam-se nas «qualidades (p. ex. a reprodutibilidade imediata) e imprecisões da máquina (solarização, graus de sujeira, riscos e outras imperfeições)» (Silveira, 2008, p. 27). Johanna Drucker (1995b) revela a contribuição de cada artista:

¹⁰ No artigo «The artist's book and postmodernism», Brian Wallis (1998) dá conta do contexto de mudança de paradigma estético e activismo político (cf. Harry Polkinhorn, 1991), que ocorreram durante a década de 1960 e 1970, e dos quais os livros de artista, citando em particular *The xerox book*, não se podem dissociar:

Conceptual art practices had already challenged some of the basic premises regarding art making: the centrality of the object, the skill of the artist, visual style, formal order, personal vision, artisanal skill, and specialized knowledge. Artworks, such as those of Lawrence Weiner, Mel Bochner, Joseph Kosuth, and Robert Barry that consisted solely of texts or instructions had effectively accomplished the dematerialization of art. The exhibition catalogue as exhibition – as in the case of *The xerox book*, Weiner's *Statements*, and other publications of the Seth Siegelaub Gallery – had already begun to investigate the role of semiology and structuralism in art and bookmaking. (...) Meanwhile, other technological developments spurred the circulation of alternative information. In particular, the wide availability of cheap offset printing and the revival of silk-screen printing in the mid-1960's that fueled the poster renaissance and the underground press also facilitated the artist's book phenomena (p.93).

Each of them contributed a section to the work, much of it highly self-referential and conceptual variety, minimal in its visual and graphic means: a xeroxed set of lines, a bit of dust, a simple statement about the page being a *photograph* of the xerox machine. (...) Each of the artists attempted to use the xerox medium and the imperfections of its reproduction techniques in their individual sections. The book is consistent with the direction of these artists' work at the time, though the idea of a conceptual exhibition had itself already become an artworld convention at this period. (...) But the use of the book as the literal and physical site opened new possibilities (pp. 321-2).

O segmento de Sol LeWitt segue as regras da lógica matemática, na qual todas as soluções da equação são esgotadas e reveladas. LeWitt mostra em simultâneo o processo e a realização do sistema ao longo das páginas. Paulo Silveira (2008) informa que «Sol LeWitt desenvolve as suas combinações de quadrados hachurados vertical, horizontal e obliquamente, em quatro grupos de quatro quadrados por página (a última contém o diagrama geral da proposta)» (p. 128). Na figura pode visualizar-se a representação gráfica das 25 páginas, que constituem a secção de Sol LeWitt. A primeira página exhibe, numa tipografia não serifada, em caixa alta, centrada no eixo vertical e horizontal, o nome do artista, servindo este *paratexto* para organizar em partes a exibição. Todas as aberturas de capítulo apresentam a mesma composição gráfica simples, fazendo contrastar a letra preta com a página branca. A diagramação serve os valores da produção editorial. Guy Schraenen (1996) reforça esta ideia, mencionando que «l'aspect, le format, la présence ou non du colleur, le choix du papier ne dépendent pas d'une quelconque fantaisie, mais de contraintes du projet et des possibilités de l'éditeur» (p.103) Noutra passagem, Schraenen (1996) desenvolve a relação de reciprocidade entre os limites da produção, a escolha dos materiais e o conteúdo exibido:

De format, généralement imprime en offset, le colleur et le nombre de pages ne sont dictés que par le propos. Les couvertures, dessins ou titres sont d'emblée révélateurs du contenu. A l'intérieur nous trouvons des photos, des dessins ou des textes, parfois les trois, mais l'un est présent que pour révéler l'autre, comme dans *The Location of a Rectangle* (p. 103).

Cada página da sequência de Sol LeWitt é um fragmento da totalidade do sistema. Ou seja: «toutes variantes d'une structure incomplète» (Schraenen, 1996, p. 103). A visão holística da estrutura é apresentada na última página da secção,

simbolizando um elogio das potencialidades líricas e estéticas das variações matemáticas. A sequência, que apenas utiliza a página ímpar, mostra o desenvolvimento progressivo e fragmentado do conceito do artista. A gramagem do papel, que confere à folha uma certa transparência e reforça a ideia do livro ser uma imagem composta, isto é, a totalidade do livro ser a soma das suas unidades mínimas, permite antever o conteúdo da página seguinte.¹¹ Esta propriedade, provavelmente não intencional, revela-se de uma forma mais pronunciada no segmento de Carl Andre.

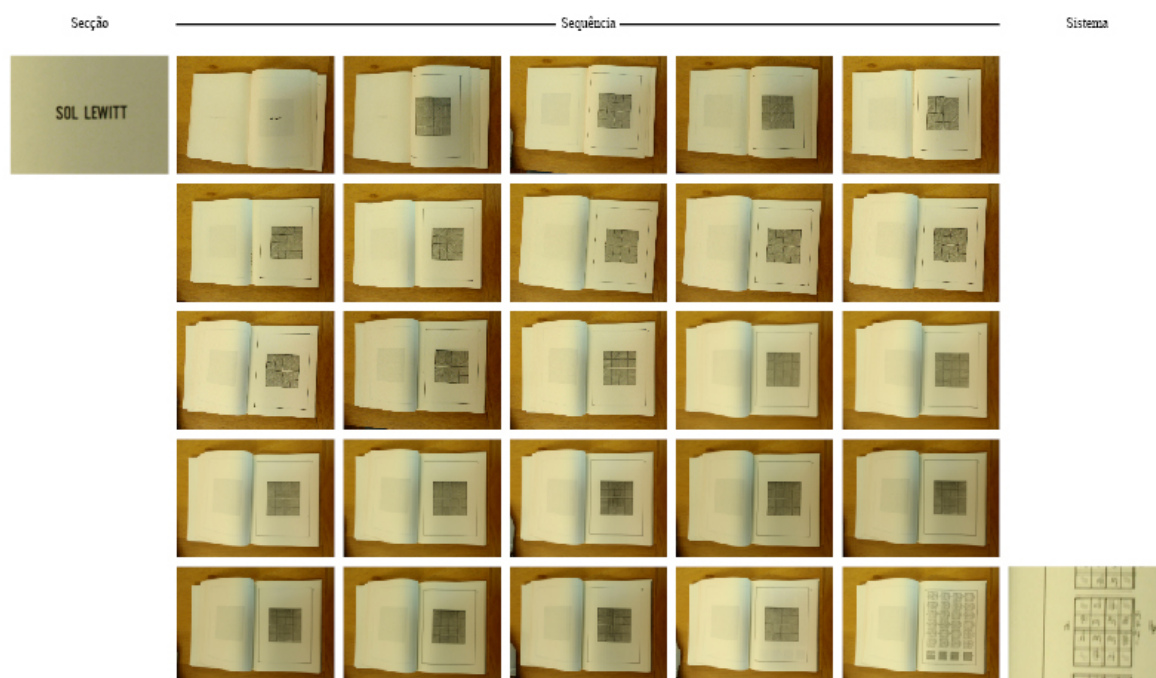


Figura 18. Sistema de Sol LeWitt. Seth Siegelau e John Wendler, *The Xerox Book* (1968).

Brian Wallis (1998) caracteriza as investigações sistémicas de LeWitt até aos anos 1980 como «sequential studies of lines, grids and colors» (p.92). Para Wallis (1998), os sistemas rígidos limitam a criatividade e a expressividade do artista: «The sequential grouping of images and the rigid adherence to the grid format» (p.92). Porém, nas obras de Sol LeWitt, a expressão individual é a arte combinatória, que combina os elementos

¹¹ Paulo Heitlinger (2008) define gramagem do seguinte modo: «Peso de uma determinada qualidade de papel, indicado em gramas por metro quadrado (g/m²). Esta característica define propriedades importantes, como a espessura e a opacidade. Quanto mais fino e leve um papel, mais transparente é» (p.368).

de uma linguagem visual predefinida.¹² Júlio Plaza (1982) define o livro como o «sintagma sobre o qual se projeta o paradigma página.» É possível fazer duas leituras desta asserção. Por um lado, numa interpretação mais ampla, o livro é uma actualização da *base de dados*, que constitui o seu universo semiótico (cf. Manovich, 2001). Por outro lado, numa interpretação mais restrita, o livro é uma imagem composta, resultante da soma de todas as partes discretas, que juntas formam uma unidade. Em alguns livros e, especialmente no formato do códice, a ideia de imagem composta e do uso da temporalidade linear (o acto de virar as páginas) é mais evidente. Em «Ars Combinatoria and the Book» (1997), um artigo publicado no *Journal of Artists' Book 8* (JAB), Janet Zweig refere que, tal como grupo OuLiPo demonstrou, «[the] book (...) operates as a permutational machine» (p.1). Os livros de Sol LeWitt usam sobretudo as potencialidades de inscrição da linguagem visual do espaço da página (como uma tela) e as potencialidades sintáticas do códice. Essa exploração de um dos elementos do livro (código bibliográfico) desafia as noções tradicionais de leitura, como exprime Zweig (1997), na conclusão do artigo citado: «All of these combinational books, though differing in intention, content, and structure, extend our notions of how books can be experienced and provide us with new challenging approaches to reading» (p. 4).

Em «Reading by hand: The haptic evaluation of artists' books», Gary Frost (2005) propõe um modelo de classificação do livro, segundo as propriedades físicas e performativas do meio. Na base dessa proposta taxonómica, encontra-se o conceito de leitura háptica do livro, nomeadamente de leitura háptica do códice. Frost sugere que os livros de artista, ao investigarem as qualidades corpóreas e tácteis do dispositivo, através da manipulação da forma e do formato, mostram as potencialidades comunicativas e perceptivas do toque. Frost reforça a imagem de leitura como performance com duas

¹² Janet Zweig (1997) caracteriza a *ars combinatoria* do seguinte modo:

In mathematics, combinatorics is defined as 'the art of counting'. The devices of this art are permutation, combination, and variation. For permutation, all of the elements within a set are reshuffled, as in an anagram. For combination, all of the elements of the set are taken out to form a subset. Variations are permutations with repetitions allowed, opening the possibility of infinite incarnations. Outside of the realm of mathematics, there has always been something creatively compelling about combinatorics (p.1).

analogias. A primeira analogia é o livro como teatro pessoal; a segunda, a leitura como dança. Steve McCaffery (1996) também se deixa intrigar pela ideia do performatividade do livro – o teatro total do livro (p.3). McCaffery (1996) cita ainda a asserção do livro como extensão do homem de Michel de Certeau: «*books are only metaphors of the body*, suggesting that a complex corporeality underlies their social and cultural circulations and committing them – unavoidably – to the performance implications» (p.3). Em *The medium is the message. An inventory of effects* (1967), de Marshall McLuhan e Quentin Fiore, os *media* são representados como extensões do homem e, tal como indica o seu subtítulo, *An Inventory of Effects*, são listados os efeitos da tecnologia (mais do que o conteúdo) no indivíduo, na sociedade e na cultura (cf. McLuhan, 1964; Innis, 1986; Kittler, 1999; Bolter & Grusin, 2000). Os dispositivos de transmissão moldam o modo de vida e a percepção do real (Fiore & McLuhan, 2001):

Societies have always been shaped more by the nature of the media by which men communicate than by the content of the communication. The alphabet, for instance, is a technology that is absorbed by the very young child in a completely unconscious manner, by osmosis so to speak. Words and the meaning of words predispose the child to think and act automatically in certain ways. The alphabet and print technology fostered and encouraged a fragmenting process, a process of specialism and of detachment. Electric technology fosters and encourages unification and involvement. It is impossible to understand social and cultural changes without a knowledge of the workings of media (p.9).

Um dos dispositivos representados em *The Medium is the message* é o próprio livro. Este é uma extensão de um órgão sensorial: «the book is an extension of the eye» (pp. 36-37) No entanto, o aspecto pertinente da obra, neste contexto, não é tanto o estatuto do livro, mas o modo como é graficamente representado. A figuração do objecto enfatiza as características de artefacto portátil e manipulável. Na dupla página, dois polegares, sobre uma superfície branca, sem conteúdo impresso, são uma sinédoque da totalidade da mão a segurar o livro. A sombra dos polegares projecta-se sobre o espaço da página, expondo a condição material do *medium* (espaço de exterioridade e resistência) e a ideia de empatia tátil. A sombra pode interpretar-se também como a representação da personalidade do sujeito sobre o plano do «ditto device», que contribui, segundo McLuhan, para um novo culto do individualismo. Ou seja: a sombra é a marca do sujeito; é também o feixe de relações com os objectos exteriores a si. *Cover to cover* (1975), de Michael Snow, partilha certos mecanismos e concepções de *The Medium is*

the message. Em primeiro lugar, *Cover to cover* contém a mesma atitude auto-reflexiva, presente na obra de McLuhan e Fiore, relativamente à tecnologia de inscrição. O livro é representado dentro do livro. Para atingir este efeito, Michael Snow utilizou outra extensão do olho e da memória: a máquina fotográfica. Este dispositivo permite ao actor ver-se a si mesmo reflectido na superfície da página, como se esta fosse a superfície de um espelho. Este artifício mostra o processo de produção e quebra a *ilusão dramática*. Na figuração do livro em *The Medium is the message* e *Cover to cover*, a mão está ergonomicamente conectada com o objecto.

the book

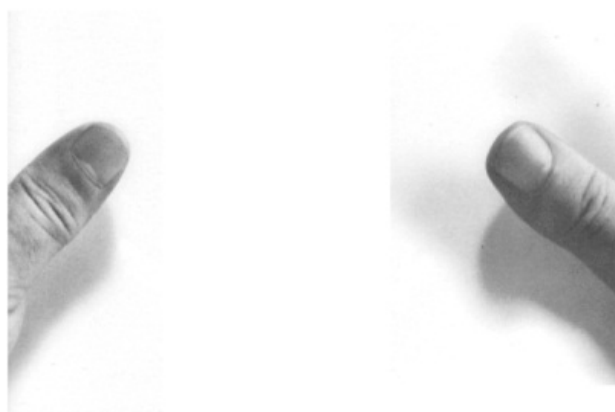


Figura 19. Marshall McLuhan e Quentin Fiore, *The Medium is the message. An inventory of effects* (1967).



Figura 20. Michael Snow, *Cover to cover* (1975).

Steve McCaffery (Drucker, 1996) cita ainda uma representação literária da dimensão corpórea e performativa do livro, no Livro do Apocalipse, relacionando essa representação com a prática artística de Mallarmé:

Revelation adds a second, different book, sealed with sevens seals which is to remained unopened. To me this carries a profoundly Mallarméan resonance: the book as a limitless text that grants to the written to a through a negative excess – I'm so powerful you can't even read me – an absolute sovereignty over speech. Ezekiel and Revelation also suggest that Mallarmé's great achievement was more to repeat and modify, rather than inaugurate, a moment in the historical complicity of the book with the performative. I recently received a brilliant work (...) that consists of a varnished book, the edges of its pages sealed with a clear but powerful epoxy such that the book can never be opened. Pasted down on the cover is a short passage from Kierkegaard: «to write a book and revoke it is something else than not writing it at all... to write a book that does not claim importance for anybody is something else than leaving it unwritten». The repeat of Revelation and Apocalypse here is absolutely clear (p.3).

Universum (1969), de Maurizio Nannucci, é um livro de artista (livro-objecto), que sublima o corpo do livro, através de uma execução técnica paradigmática. A obra nega o acesso ao seu interior. Ou seja: o livro não pode ser aberto. Ao interrogar o meio, a partir da manipulação do corpo, a obra pode ser considerada uma metáfora material, readaptando aqui o conceito cunhando por Katherine Hayles, em *Writing machines*. Na verdade, em *Writing machines*, Hayles (2002) descreve o sentimento de deslumbramento de Kaye (*alter ego* de Hayles), ao deparar-se com *Universum*, um entre vários «book-like objects», isto é, esculturas (objectos semióticos)¹³, que evocam o formato do livro:

¹³ *Universum* é um objecto semiótico em si mesmo com uma função comunicativa simultaneamente metalinguística e poética. Metalinguística, porque o seu modo de comunicação se centra no código (código bibliográfico). A função metalinguística está relacionada com a posição auto-reflexiva da obra e com o reenvio repercutido para o acto de representação (hipermediação). Poética, porque, por um lado, como a define Jakobson (as cited in Kristeva, 1980), «põe em evidência o lado palpável dos signos e dos objectos», e «marca-se em primeiro lugar pela importância que nela tem a organização do significante» (p.330) (cf. Kristeva, 1980: 329-31; Drucker, 1995b: 177-8).

She found in the Special Collections room some of the books she had seen in New York, including *book-like objects* (...) that alluded to books their conception and significance. Among those was Maurizio Nannucci's *Universum*, a small volume encased in a handsome marble slipcover. When she removed the cover, Kaye found the book bound on both sides so it could not be opened (p.71).

A dupla espinha sela o acesso ao conteúdo. Por essa razão, o livro é ilegível. Giorgio Maffei e Maura Picciau (2008) catalogam a obra como «riflessioni metalinguistiche» (p. 116). Na mesma linha, em *The century of artists' books*, Johanna Drucker insere a obra no capítulo «Self-reflexivity in Book Form».. Na argumentação de Drucker (1995b), *Universum* é um livro clássico e icônico, que utiliza expressivamente a bibliograficidade («bookness») para interrogar a tecnologia de inscrição e a hegemonia da leitura conteudística:

The book is a classic book form, with leather binding, beautifully curved spine(s), hard boards, an absolutely iconic book (...). What would, in a conventional book, serve as the fore-edge for opening the pages here turned into a hard spine, enclosed in the same highly conventional binding as the first edge. The book has two spines. (...) The spines are decorated with the title stamped in gold, an array of gold-stamped stars, and the volume number – either *I* or *II* – depending on which side one has not resolved. The paradox of this — that the book is itself and its sequel — cannot be resolved. The book is a Janus-faced (...) — but one which always look inward to itself, its contents sealed against intrusion (p. 178).



Figura 21. Maurizio Nannucci, *Universum* (1969).

Virar a página é um acto performativo e mecânico, e um modo de ver o livro. Keith A. Smith (1994) diz que o processo de virar a página (1) é um movimento físico, (2) revela

a ordem de leitura, (3) perspectiva o livro no tempo, (4) é uma experiência de leitura de fragmentos, isto é, uma imagem composta, segmentada em várias páginas (no caso do códice, a imagem composta da leitura nunca é vista fisicamente, mas imaginada conceptualmente), (5) marca o ritmo de leitura e de mudança de página, sendo importante a métrica e a inflexão, determinadas pelo modo de composição (p. 42). Segundo Smith (1994), a transparência pode alterar o modo de leitura do códice: a temporalidade e a espacialidade (cf. Smith, *Book 50*) (p. 42). Todavia, Smith (1994) reitera que a opacidade é uma característica essencial da leitura tradicional do códice:

Opaque pages create the essence viewing a codex. Structuring with accumulated fragments exaggerates the inherent character of the codex. Building with fragments is the key to composing any book. A book is not a concern of a bunch of independent pictures capable of being viewed in a museum wall. It is not dealing with islands, but fragments (p. 42).

As obras sistémicas de Sol LeWitt mostram o códice como um mecanismo de fragmentos acumulados. Esse mecanismo depende da opacidade das páginas e da capacidade do dispositivo de actuar como tecnologia de inscrição. LeWitt percebe a transição e linearidade códice. Por essa razão, fracciona o projecto e dispõe as premissas no espaço da página. As partes são actualizadas pelo acto de leitura e o acto de virar as páginas. De notar que a utilização de ritmo e a consciência da assimetria do códice (face e verso da página), reforçam a leitura performativa e a leitura háptica. Outro aspecto importante nos livros de artista de Sol LeWitt é a representação visual da imagem composta, isto é, a apresentação do conceito no plano da página. A apresentação pode ser gráfica ou verbal, como acontece em *Geometric Figures and Color* ou em *The Xerox Book*.

2.3 Livro como máquina

Toronto Research Group (TRS), um projecto de colaboração, fundado pelos poetas experimentais Steve McCaffery e bpNichol, estudou, de 1972 a 1983, a metafísica da escrita. Johanna Drucker (1998) define a metafísica da escrita como: «investigations which have been concerned with the relations among speech, poetics, the voice, the mark as literal, abstract and theoretical forms» (p. 128). O projecto de investigação do TRS centrou-se na pesquisa da tradição poética e na pesquisa sincrónica da experimentação artística e produção teórica pós-estruturalista (Roland Barthes, Julia Kristeva, Jacques Derrida ou Gilles Deleuze, para nomear apenas alguns nomes) contemporâneas. A

investigação do TRS procura diluir a fronteira, que separa o discurso artístico e o (meta)discurso teórico. Johanna Drucker (1998) destaca este ponto no artigo «Experimental / visual / concrete»:

This kind of *taking stock* – which weaves throughout the published reports of the Toronto Research Group makes clear the ways in which the process of making critical assessments was integral with poetic practice. Though they are careful to state that theory always follows practice, is secondary to it, they are simultaneously steeping themselves in a critical discourse in which distinctions between theory and creative practice were being rapidly dissolved. The primacy of the theoretical text (...) allows their own work to become a hybrid of theory/practice in which poetics participates fully. The old model of artistic or avant-garde manifesto as a first declaration of aesthetic principles (...) is here displaced by a new paradigm. Theoretical, polemical, and poetic work is often one and the same work and the positions are continually mutating through the practice (p. 129).

Também Miriam Nichols (2003) destaca a ligação entre a produção poética e a produção teórica do TRS, notando que a obra de Steve McCaffery e bpNichol critica a tradição filosófica ocidental:

The reports of the Toronto Research Group (...) display a broadly defined postmodernism as the common ground worked out between them. What the two seem to have shared was a skepticism of realist epistemologies and narrative forms; a distrust of writerly authority and of the speech-writing dichotomy; an insistence of the materiality of the text as sound, grapheme, and book-machine (book-as-object); a commitment to processual over static form; an interest in «low» art forms, like the comic book; and a faith that «word order = world order». Given these assumptions, their writing functions as a general critique of western rationalism but the manner in which they inflect the ground they share distinguishes them from each other, and points to the geo-historical context of the writing (p. 69).

«The Book as machine» (1973) é um dos relatórios publicados pelo TRS e compilados na obra *Rational geomancy. The kids of the book-machine. The collected research reports of the Toronto Research Group 1973-82* (1992). A partir do objectivo de investigar a narrativa e a sua relação com o impresso, o ensaio apresenta duas linhas de força: os dualismos narrativa e poesia, por um lado, e livro como produto e livro como máquina, por outro. O texto começa por apresentar duas inscrições epigráficas, que,

combinadas, constituem o substrato teórico do artigo. A primeira inscrição, de Marshall McLuhan, reflecte sobre a posição hegemónica do livro enquanto objecto cultural, rejeitando, no entanto, a ideia de obsolescência ou decadência do dispositivo. Num contexto de competição com outros meios (o gramofone, a televisão ou o cinema), McLuhan coloca a possibilidade de redefinição dos papéis do livro na qualidade de dispositivo de comunicação de conteúdos.

A segunda inscrição, de Nikolai Foregger, aponta, na linha dos ideais estéticos futuristas e construtivistas russos, para a máquina como tropo de toda a produção artística.¹⁴ Foi o Futurismo italiano que «abriu o caminho para as inovações tipográficas dos dadaístas na Alemanha, emprestando seu nome para o experimentalismo russo, que surgiu pouco antes da revolução de 1917» (Hollis, 2005, p. 41). No contexto do Futurismo e Construtivismo russos, a máquina carrega um simbolismo político: representa a sociedade industrial e, ao mesmo tempo, possibilita a propaganda massificada dos ideais socialistas e comunistas, nomeadamente, através de pósteres, com um exuberante apelo visual. Richard Hollis (2005) demonstra, através de vários exemplos, que o «design gráfico soviético (...) era visto como a expressão de uma sociedade de massa na era da máquina» (p. 50). A estética futurista e construtivista é arte de intervenção, antiburguesa, fortemente vinculada à vida. A máquina representa a realidade e, como objecto tangível, ela própria é representada pela arte. Para além de inscrever o real num dispositivo, a máquina multiplica o homem e multiplica-se a si mesma, produzindo uma miríade de imagens técnicas e estilizando a percepção do real. O cinema de Dziga Vertov, contemporâneo de Nikolai Foregger, ilustra com eloquência as imagens (ou imagens técnicas, utilizando o léxico de Vilém Flusser) como fragmentos do real, através do olho do aparelho (ou da máquina). *O Homem com uma máquina de filmar* (1929), em particular, reflecte a complexidade do vínculo da máquina e do homem e dos aparatos cinematográficos, tais como a captação, o movimento e a montagem. (cf. Richard Hollis, 2005; Lev Manovich, 2001). *A Dança das máquinas* (1924), de Nikolai Foregger, à semelhança do filme de Vertov, reflecte sobre a interacção entre o homem e a máquina no campo da dança e da performance do corpo. Chris Salter (2010) considera que *A Dança das máquinas* é a realização mais exuberante da interacção entre o humano e o mecânico na arte performativa do princípio do século XX:

¹⁴ A vinculação da escrita com a máquina é efectuada por outros autores, entre os quais se destacam Italo Calvino, Gilles Deleuze e Félix Guattari, ou Katherine Hayles.

The greatest realization of human-based machine choreography (...) was undoubtedly Nikolai Foregger's *Dance of the Machines*. In addition to the experimental scenocinematic in this theatrical work (...), *Dance of the Machines* was, as Russian theater historian Mel Gordon has written, «a revue of various machines [performed by actors] portraying the industrial process, each group enacting the movements of gears, levers, fly wheels, motors, etc.» Foregger combined popular forms like circus and music hall performances within a high controlled spectacle in which, as one critic described at the time «bodies become correctly constructed appliances. They no longer moved, they *functioned*... Dancing is intended to be nothing but a vivid demonstration of the adequate organization of the human machine» Paying homage to the industrialized utopias of Taylor's time-motion training systems, choreographic artists in post-revolution Russia and other parts of Europe (...) remained mostly stuck in representing the body as a machine by visually imitating the process of industrial production with it, rather than enlarging or fashioning it anew (p. 233).

Recuperando Marshall McLuhan, introduz-se aqui a noção de servomecanismo, ligado à imagem da máquina. Segundo Steve McCaffery, numa entrevista concedida a Johanna Drucker (1996), o conceito de servomecanismo desempenhou um papel estruturante no edifício conceptual de livro como máquina:

An important aspect for me in all of this the significance of McLuhan's concept of servo-mechanism – the often ignored contradiction that the machines and equipment of all emancipatory technologies carry with them a dimension of servitude. For the reader is both master and slave of the book, and function pragmatically must obey all those rules that make the machine work effectively. The reader, in other words, is partly a predetermined function and not an ontological subject. This investigation of the book-machine did not address the book's ideological status in a complex logic to the commodity (...) (p.2)

Em *Understanding media. The extensions of man*, Marshall McLuhan argumenta que o servomecanismo implica um estado de fascínio da tecnologia. Ou seja: o entorpecimento ou narcose da percepção do indivíduo na interação com dispositivos. McLuhan invoca o mito de Narciso para descrever o utilizador como «gadget lover». Um dos aspectos centrais da aplicação do mito de Narciso à experiência de mediação é facto de o meio tornar-se ele próprio um fim em si mesmo, isto é, um sistema fechado, como

defende McLuhan (2002): «[Narcissus] had adapted to his extension of himself and had become a closed system» (p. 51). Este estado contemplativo e hipnótico evidencia-se sobretudo em situações de saturação das representações e dos estímulos perceptivos – hipermediação. A noção de idolatria – «incapacidade de decifrar os significados da ideia, não obstante a capacidade de lê-la, portanto, adoração da imagem» –, de Vilém Flusser traduz bem o efeito do servomecanismo. Flusser (1985) articula o conceito de idolatria com a alteração da função das imagens, produzidas por aparelhos:

Imagens são mediações entre homem e mundo. O homem “existe”, isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. Imagens têm o propósito de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, entropõem-se entre mundo e homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas. Tal inversão da função das imagens é idolatria. Para o idólatra — o homem que vive magicamente — a realidade reflecte imagens. Podemos observar, hoje, de que forma se processa a magicização da vida: as imagens técnicas, actualmente omnipresentes, ilustram a inversão da função imagística e remagicizam a vida.

Trata-se de alienação do homem em relação a seus próprios instrumentos. O homem se esquece do motivo pelo qual imagens são produzidas: servirem de instrumentos para orientá-lo no mundo. Imaginação torna-se alucinação e o homem passa a ser incapaz de decifrar imagens, de reconstituir as dimensões abstraídas (pp. 7-8).

Portanto, a ideia de servomecanismo demonstra que a tecnologia não só determina a estruturação dos conteúdos, como também induz determinados estados psicológicos nos indivíduos. Assim, o mecanismo do livro também influi na leitura e, para decifrar os seus códigos, o leitor tem que executar as regras do programa (automatismos de leitura). Esta é a dimensão de servitude do livro como máquina. Por exemplo, *Videodrome* (1983), filme de David Cronenberg, exprime os efeitos da tecnologia (televisão) sobre o indivíduo, focando, em particular, a dimensão de servitude. Essa servitude conduz a estados de alienação e de impossibilidade de distinguir o mundo real e o mundo virtual, culminando, tragicamente, no final, com a morte como passagem ou entrada no simulacro (cf. Baudrillard, 1984). Quando a experiência de mediação se

caracteriza por uma saturação de representações, a servitude implica alucinação e entorpecimento da percepção e conceituação. No epílogo do «Book as machine», McCaffery e Nichol (2000) mostram através de exemplos tipográficos «[the] machine's capacity to alter function and affect the psychological content of the fictional reality presented». O primeiro exemplo citado é a capa de um jornal. A capa do jornal supera a apresentação linear dos textos, recorrendo a um paradigma diferente do livro em prosa. Esse paradigma subdivide a página em unidades discretas, que, como um hipertexto, remetem para outros textos, localizados no interior do jornal. A composição tipográfica do jornal prescreve um método de leitura específico:

The front page of a newspaper is the paradigm of typographic cubism. Considered as a multi-page whole, the newspaper is founded on a model of structural discontinuity and a principle of competitive attentions. Frontpage stories seldom end on the front page, nor do they all end on the same interior page. The front page is an opening made up of many openings terminating on different pages, which themselves contain other openings -to read a newspaper as a consecutive experience leads to extreme discontinuity (McCaffery & Nichol, 2000, p. 20).

O livro como produto segue a lógica da máquina capitalista e das leis do mercado (cf. Harry Polkinhorn, 1991). A estrutura do livro do circuito comercial tem a função essencial de comunicar a intriga a uma audiência massificada, do modo mais eficaz e transparente possível. De notar que McCaffery e Nichol enfatizam a distinção entre narrativa e intriga. Porém, do ponto de vista da eficácia de comunicação, o livro apresenta menos argumentos do que a televisão ou o cinema, como deixava já antever a divisa de McLuhan. Esta é também a perspectiva defendida por McCaffery e Nichol (2000: 20), em «The Book as machine»:

The current predicament of popular mass fiction is the competitive threat staged by the other great machines of consumption: television and the movies. Where plot consumption is the effect intended, television and film are indubitably the more efficient media. The reason for this is clear. The book's power as an object to be dwelt on and referred back to is not a desirable feature. Not only the page but the book in its entirety is conceived as an obstacle to be overcome in order to achieve the desired goal of unproblematic, uninterrupted, unsophisticated consumption. Television and the cinema on the other hand afford more rapid and totally sensorial

means of satisfying such an appetite for story. (...) To extend this consumer metaphor we may say that plot is product within linguistic wrapping.

Tradicionalmente, o livro como produto emprega o mecanismo mais convencional do formato do códice – a sequencialidade. Segundo McCaffery e Nichol (2000) o mecanismo do livro é a capacidade de adaptação do meio à narrativa. Narrativa, por seu lado, é uma percepção linear da realidade (p. 18). A aplicação desta definição de narrativa ao impresso tem dois efeitos distintos:

Gertrude Stein put it most simply when she pointed out that narrative was anyone telling anything to anyone at anytime. When we transpose this definition into print we begin to recognize two distinct experiences: 1) The physical experience of print as word and ink and the book itself as a physical object. 2) The psychological and psychosemantic experience of operating verbal signs (McCaffery & Nichol, 2000, p.18).

Como Johanna Drucker salienta, em «Experimental / visual / concrete» (1998), um dos pontos mais importantes da pesquisa de McCaffery e Nichol é a valorização da materialidade do livro: «the structure of the page and even the book as form are conspicuous features of their published work» (p. 128). McCaffery e Nichol consideram que o mecanismo do livro é relativamente estável, principalmente a experiência da prosa no impresso. O formato de códice (mecanismo) está reciprocamente adaptado a um modo de discurso – a narrativa – e a um modo de perceber – a experiência sequencial da realidade. O mecanismo do livro é a capacidade e método de acomodação do código linguístico ao código bibliográfico. Esse mecanismo caracteriza-se do seguinte modo:

By machine we mean the book's capacity and method for storing information by arresting, in the relatively immutable form of the printed word, the flow of speech conveying that information. (...) Throughout its history (and even prior to Gutenberg) the book has possessed a relatively standard form varying only in size, color, shape, and paper texture. In its most obvious working the book organizes content along three modules: the lateral flow of the line, the vertical or columnar build-up of the lines on the page, and thirdly a linear movement organized through depth (the sequential arrangement of pages upon pages).

Significantly the book assumes its particular physical format through its design to accommodate printed linguistic information in a linear form. Taking the line as a practically impossible continuum, it breaks it up into discrete units of equal length, placing them one above the other in sequence until a page unit is filled (McCaffery & Nichol, 2000, p. 18).

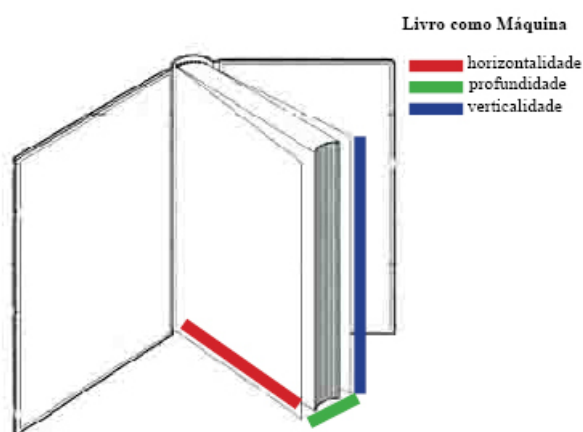


Figura 22. Livro como máquina

O mecanismo do livro, isto é, a combinação dos três módulos, que constituem a sua estrutura, pode ser utilizado de uma forma passiva ou activa. McCaffery e Nichol investigam sobretudo obras experimentais («surprising shock value of typographic experiments»), que questionam a estrutura do livro como máquina. Este fascínio pela excepção e o experimental está ligado ao conceito de patafísica, termo cunhado pelo poeta francês Alfred Jarry. Johanna Drucker revela que o lexema patafísica significa a ciência das excepções. Steve McCaffery (Drucker, 1996,), por seu lado, atesta a influência deste conceito na sua obra teórica e artística:

This principle is closely related to pataphysics – Jarry’s science of imaginary solutions – and especially the concept of the clinamen, or parenklisis as Epicurus calls it, is the minimal swerve of an atom from a collective liminar flow. It is literally a drift or deviance from a given course which Lucretius – and Epicurus before him – consider the fundamental cause of material change (p.9).

McCaffery e Nichol sentem a responsabilidade de imaginar utopias e apontar novos caminhos para o livro como formato cultural, a partir do desvio da corrente estética dominante. A experiência de leitura no impresso apresenta uma dicotomia na atitude face ao meio: por um lado, a experiência da narrativa e, por outro lado, a experiência da poesia. Curiosamente, Ulises Carrión e Júlio Plaza fazem a mesma distinção entre prosa-

impresso e poesia-impresso. De um modo geral, a narrativa explora a sequencialidade e linearidade do livro. A sequencialidade do código mimetiza a natureza temporal do discurso da narrativa. Richard Hollis (2005) assinala que até ao início do século XX, excluindo algumas excepções, como demonstra Ana Hatherly, na sua obra *A reinvenção da leitura* (1975), a utilização habitual do impresso privilegiava a linearidade e as estruturas temporais:

O hábito de ler palavras dispostas em linhas horizontais, página por página, fora estabelecido muito antes da invenção da imprensa. (...) Afora alterar o formato dos tipos, a maneira convencional de usá-los parecia imutável. Pouco havia sido feito até então no sentido de se arranjam as palavras para realçar seu significado individual ou colectivo (p. 35).

A mudança de paradigma procede da acção das vanguardas e do experimentalismo, como o Futurismo, o Construtivismo, ou o Dadaísmo, para citar apenas alguns movimentos modernistas. Todas estas correntes estéticas foram influenciadas pela prática regenerativa do poeta simbolista francês de *fin de siècle* Stéphane Mallarmé, que «não apenas quebrou as convenções tipográficas da época, como também deu razões para isso» (Hollis, 2005, p. 35). Em 1897, Mallarmé publicou, na revista *Cosmopolis*, o poema *Un coup de dés*. Este poema revolucionou a exploração topográfica da página.¹⁵ Mallarmé (as cited in Richard Hollis, 2005) revela que o formato do poema aparenta a «partitura musical para aqueles que desejarem lê-lo em voz alta. As diferenças de tipo utilizadas para o motivo central, para o secundário e para os subsidiários determinam a sua importância na hora de serem reclamados» (p. 35). Aqui a poesia procura reforçar o vínculo, entretanto perdido, com a voz e com o dizer. Riva Castleman (1994), por seu lado, destaca que as palavras do poema *Un coup de dés*

¹⁵ Richard Hollis (2005) demonstra o corte com a tradição seguido pelas novas abordagens do livro no seguinte texto:

As bases da arte moderna foram lançadas pela vanguarda, que ao mesmo tempo introduziu novas maneiras de olhar as palavras e usar o alfabeto para formar imagens. O hábito de ler palavras dispostas em linhas horizontais, página por página, fora estabelecido muito antes da invenção da imprensa. Nos pôsteres e nas páginas de rosto dos livros, as páginas eram arranjadas de maneira convencional de usá-los parecia imutável (p. 35).

«originally written out on music staves, were set in various sizes of type were separated from the stand block-form stanza, both deviations meant to give the reader impression of different sounds and emphases within an imposed time-space format» (p. 36). Para Maurice Blanchot (2000) «*Un coup de dés* is the outcome of a new concept of literary space as a space where new rhythmic order would give rise to a new system of correspondences. Mallarmé had always been aware of the fact (...) that language is a system of highly complex spatial relations» (p. 150). A plasticidade formal da linguagem de Mallarmé reflecte uma visão poética pessoal, assente no verso livre, sendo ao mesmo tempo um espaço sagrado, no qual apenas alguns leitores conseguem entrar (Perrée, 2002, pp. 14-15) Esse objectivo é realizado através de vários aparatos: o uso simbólico, descontextualizado e idiossincrático de palavras *francesas* com o significado que têm noutras línguas; o uso de onomatopeias e a atenção com o som das palavras; a disposição original das palavras ao longo da página e/ou do livro, tornando-as em composições visuais. Ou seja: «Text becomes images. Empty white space suddenly has a face» (Perrée, 2002, p. 14). Suportada nos testemunhos de Jacques Scherer e Haroldo de Campos, Ana Hatherly (1975) dá conta que a concepção de livro de Mallarmé – denominado de «bloc» ou «multilivro» -, que «seria apenas um primeiro esboço e que dizia respeito a uma nova concepção do livro como objecto, no que se antecipa os *livros-objectos* dos Futuristas russos» (p. 9) A ideia de livro de Mallarmé, que se pode perspectivar como uma projecção de um proto-livro-de-artista, e que antecipa o conceito de objectos posteriores, nos quais se inclui, por exemplo, *Cent Mille Millions de Poèmes* (1961), de Raymond Queneau, «refoge completamente à ideia usual de livro e incorpora a permutação e o movimento como agentes estruturais: - o livro expansão total da letra, deve tirar dela directamente uma mobilidade» (Hatherly, 1975, p. 9). O conceito de 'multilivro' relaciona-se precisamente com a miríade de possibilidades combinatórias que o objecto confere: «As folhas desse livro seriam cambiáveis, podendo mudar de lugar e ser lidas de acordo com certas ordens de combinações determinadas pelo auto-operador» (Hatherly, 1975, p. 9).

As experiências tipográficas futuristas, nomeadamente o conceito de *parole in libertà* de Filippo Tommaso Marinetti, derivam da actividade de Mallarmé (Castleman, 1994, p. 36).¹⁶ Em «Destruction of Syntax – Imagination without Strings – Words-in-

¹⁶ F.T. Marinetti (2000) afasta-se da poética de Mallarmé, contrapondo a procura da palavra rara, «the one indispensable, elegant, suggestive, exquisite adjective» com uma

Freedom», Marinetti defende uma renovação da sensibilidade estética, baseada nas grandes descobertas da ciência e no novo modo de vida urbano, mecânico e industrial. Como sustenta Marinetti (2000), «for the keen observer, however, these facts [of the modern world] are important modifiers of our sensibility because they caused (...) significant phenomena» (p.178). Estes fenómenos relevantes são o influxo da tecnologia na mente dos utilizadores, a aceleração da vida ao ritmo do mundo moderno, a defesa do novo e do inesperado, a guerra necessária, a multiplicação do homem na máquina, o cosmopolitismo, uma nova poética. A nova poética é a poética do mundo moderno, que liberta a imaginação e as palavras das amarras da sintaxe. Uma vez libertas, as palavras destruirão o verso livre, instrumento do sentimento e da expressividade do poeta. A substantivação destrói, portanto, a voz do poeta e precipita, de certo modo, a morte do autor. Tanto a imaginação sem amarras, como as palavras em liberdade, conduzirão à essência do material e, conseqüentemente, a uma revolução tipográfica e sintáctica. Esta revolução tipográfica ganha força com a importância dada ao livro como expressão do pensamento futurista:

The book must be the Futurist expression of our Futurist thought. Not only that. My revolution is aimed at the so-called typographical harmony of the page, which is contrary to the flux and reflux, the leaps and bursts of style that run through the page. On the same page, therefore, we will use three or four colors of ink, or even twenty different typefaces if necessary. For example, italics for a series of similar or swift sensations, boldface for the violent onomatopoeias, and so on. With this typographical revolution and this multi-colored variety in the letters. I mean to redouble the expressive force of words (p.183).

Numa entrevista, publicada no JAB6, Steve McCaffery (Drucker, 1996) cita o conceito de livro como instrumento espiritual de Mallarmé e revela que uma das premissas, que fundamentam o conceito de mecanismo do livro, é reposicionar a perspectiva do livro, evidenciando a sua materialidade (livro como objecto ou corpo):

atitude agressiva de desejo de apertar brutalmente e arremessar as palavras à cara do leitor (p.183). Para além disso, Marinetti combate o ideal estético de Mallarmé através de uma revolução tipográfica, que mimetize a velocidade das estrelas, das nuvens, dos aviões, dos comboios, das ondas, dos explosivos, da espuma do mar, das moléculas e dos átomos.

Mallarmé had provided us with an exciting precursor in the notion of the book as spiritual instrument. What we desired was to shift focus from transcendence and spirituality to the materiality of a book as a functional object. The mechanical aspects we designated were fairly basic: pagination, cover, hipertextual, components such as indexes and footnotes, and sequence and consecutivity. But we also reported on the many innovations-especially in the world of children's books (pop-up, scratch & sniff, records embedded in the page and played by turning a cardboard handle and needle, etc.) (pp.1-2).

A experiência da poesia no impresso acentua a visualidade, a espacialidade (constelação), e os percursos aleatórios da leitura. Se a narrativa põe em evidência a sequencialidade do código (McCaffery e Nichol caracterizam a narrativa como a reconstituição de uma de um acto de fala, sendo que as suas estruturas – frases parágrafos – reforçam essa ideia), a poesia explora essencialmente a sincronicidade e o espaço da página. Em relação ao espaço da página, McCaffery e Nichol (2000) fazem três observações importantes, a partir do estudo patafísico de algumas experiências e exceções tipográficas:

(1) A page is literally one side of a two-sided sheet of paper – the surface of a three-dimensional object.

(2) If we consider the printless page to be a static, neutral surface, then by applying continuous type to cover that entire surface (...) that neutrality is not altered.

(3) The compositional technique employed (...) makes a radically different demand upon the page than regular linear transcription. The page ceases to be a neutral surface of support and becomes instead a spatially interacting region; it is granted thereby a metaphorical extension. Conceived as a spatially significant unit, the page carries dimensional and gravitational implications (p.22).

O Espacialismo de Pierre Garnier, os poemas constelados de Eugen Gomringer ou os textos visuais de Ana Hatherly são exemplos do (novo) modo de percepção da poesia: «a new way of perceiving in which the visuality becomes not the end product of an interior psychological process, but rather the beginning of a whole new method of perception» (McCaffery e Nichol, 2000, p. 19) Estas experiências propõem uma reinvenção da leitura, uma espécie de escultura verbal, assente nas qualidades visuais da palavra, por um lado, e da composição do espaço da página, por outro.

Carnival (1973), de Steve McCaffery, artefacto que se divide em duas partes, é uma das obras excepcionais, mencionadas em «The Book as machine», que contesta o sistema semiótico do livro:

In Steve McCaffery's *Carnival* the carriage capacity limitations are actively confronted. By rejecting its dimensional restrictions of size and by forcing it to operate modularly as a smaller unit in a much larger surface, both the page (and its traditional function in the book) are destroyed. *Carnival* is an anti-book: perforated pages must be physically released, torn from sequence and viewed simultaneously in the larger composite whole. The work demands that language be engaged non-sequentially rather than read in sequence. Altering the syntactic space permits the physical one to change. Altering the physical space allows both book and page to utilize at a maximum their sculptural potential (McCaffery & Nichol, 2000, p.22).

Carnival é um antilivro. O painel contesta os três módulos do livro como máquina através da expansão do espaço da página e da interrogação da sequencialidade da linha e do código. Para ver a totalidade da obra, o leitor tem de destruir o livro e construir o painel. Para ler o texto, o leitor tem de performatizar e interagir com a materialidade tipográfica. Ou seja: rodar o painel e redefinir os percursos do olhar e os automatismos da leitura. Essa materialidade retroalimenta a performance e a interpretação vocal da obra poética. Johanna Drucker (1995b) insere *Carnival* no capítulo «Books as Verbal Exploration» (pp. 239-41). Utilizando outra máquina de escrita – a máquina de escrever –, Steve McCaffery questiona as tecnologias de inscrição (livro e máquina de escrever), explorando os seus limites e potencialidades. Ao mesmo tempo, McCaffery inspira-se na história das práticas artísticas, que o precederam. No caso de *Carnival*, por exemplo, Johanna Drucker (1995b) considera que a ópera contém ao mesmo tempo o espírito agitador do vanguardismo do início do século XX, citando as influências de Mallarmé ou Marinetti, e a atitude de experimentação e investigação da corrente principal da poesia anglófona, como Ezra Pound ou Charles Olson (p.239). Em contraponto com *Carnival*, Steve McCaffery aponta a sua obra *The Cheat of Words*, porquanto explora as convenções tradicionais do livro, mais especificamente, a sequencialidade, procurando chamar a atenção para o código bibliográfico através de dispositivos auto-reflexivos, como, por exemplo, posição do livro dentro do livro ou o leitor dentro do livro.

Sistematizando, «The Book as machine» procura exprimir uma mudança de método de apresentação de textos na página e no livro e, na observância desse

objectivo, propõe soluções alternativas da representação impressa da narrativa e da poesia: «one rooted in oral tradition and the typographic "freezing" of speech; the other set in an awareness of the page as a visual, tactile unit with its own very separate potential» (McCaffery & Nichol, 2000, p. 20) As exceções ou as experiências, reveladas na secção «Twenty-one Facts that Could Alter Your Life», são citadas para produzir uma certa desordem no sistema e questionar os automatismos de leitura e, estabelecendo, eventualmente, novas práticas e paradigmas de mostrar os textos no livro. McCaffery e Nichol (2000) terminam o ensaio do seguinte modo: «What we will argue for here is an expanded awareness of both the effects on and the possibilities for narrative, by an active and thorough utilization of the book-as-machine» (p.24). Este final sublinha a importância da investigação da tradição, nomeadamente das obras de arte aparentemente esquecidas pelo discurso da história da arte, da valorização trabalho sobre a inspiração, e a responsabilidade do artista de imaginar mundos e futuros possíveis, através da compreensão da sua própria contemporaneidade. Para Johanna Drucker (1995b), Steve McCaffery acredita no poder renovador da poética e da arte: «For McCaffery, poetics as a form spiritual intervention, a means of creating a subversive, or at least alternative, space of language as a form of spiritual regeneration and expansion» (p.239). «The Book as machine» estimula o leitor para a relevância da análise forense do mecanismo.

3. Livro como forma de arte

3.1 Do livro ao antilivro: a nova arte de fazer livros

Este capítulo pretende fazer a transição do estudo do livro como máquina para o estudo do livro como forma de arte, partindo, essencialmente, da articulação de três ensaios, de cariz marxista, que procuram compreender e produzir teoria sobre o fenómeno do livro de artista. Esses ensaios são: «The new art of making books» (1975), de Ulises Carrión, «O Livro como forma de arte» (1982), de Júlio Plaza, e «From book to anti-book» (1991), de Harry Polkinhorn. «The new art of making books», já referenciado e brevemente comentado neste trabalho (cf. 2.2.1), merece, no entanto, uma segunda abordagem, com o intuito de relacionar esse texto com outros escritos de Ulises Carrión, nomeadamente com «Bookworks Revisited» (1980), e com o artigo citado de Júlio Plaza. É verdade que os textos de Ulises Carrión estão datados; admite-se também que alguns deles tenham hoje sobretudo uma importância histórica da fundação de uma teoria dos livros de artista.¹⁷ Apesar disso, como defende Anne Moeglin-Delcroix (Carrión, 1997), concordando ou discordando com os argumentos apresentados, os ensaios acima referidos são pontos de partida para abordagem do livro como forma de arte e contêm em si o espírito crítico da época, designadamente a valorização da materialidade do livro, isto é, da produção de presença sobre a produção de sentido, ou o esforço científico de sistematização e categorização. Transcrevendo as palavras de Moeglin-Delcroix (Carrión, 1997):

There is the same precedence given, in the study of works of art, to the materiality of the textual object over the interpretation of meaning; the same interest in the reality of communication in reading at the expense of traditional criticism devoted to the psychology of the artist's intentions; the some claim of greater scientific rigor that results in systematizations, classifications, binary oppositions, as well as brevity that was unheard of in literary studies; even a like note of dogmatic intolerance

¹⁷ Anne Moeglin-Delcroix (Carrión, 1997) sublinha a importância da obra de Ulises Carrión, principalmente pelo seu carácter precursor: «Carrión was the first — the only? — artist to have attempted to work out a general theory of artists' books, a theory with which anyone seriously considering this genre of artwork must needs compare his own hypotheses and personal convictions» (p. 107).

characteristic of an age blessed by Athena, when the intellectual battles raging in avant-garde movements, however abstracts, assumed a virulence equal to the seriousness of the protagonists' involvement in the life of the mind, which to them was inseparable from their involvement in the world history (pp. 108-9).

Os textos de Ulises Carrión apresentam muitos pontos de contacto com a investigação do Toronto Research Group, mais especificamente com o ensaio «The Book as machine». Esta coincidência resulta do facto de ambos se focarem na poesia visual e concreta. Em «We have won! haven't we?», Carrión revela a sua perspectiva histórica do fenómeno do livro como forma de arte, escavando as raízes do livro de artista não nos anos 1950 com a poesia concreta, mas com os futuristas e os construtivistas, ou com os manuscritos medievais e as inscrições romanas, antes deles, ou, ainda, com a escrita hieroglífica. Num discurso informal, pessoal (subjectivo), Carrión pretende desmistificar alguns preconceitos e contestar a naturalização da percepção, a evolução do livro de artista (*bookworks*) seguiu o seguinte percurso: em primeiro lugar, surge a prosa, caracterizada pela linguagem organizada em blocos de texto compactos (parágrafos); depois, aparece a poesia, um modo de apresentação da linguagem, que, ao potenciar a relação entre a palavra e o espaço em branco, estimula o repensar da linguagem e o relacionamento crítico do leitor com o texto. Dentro da poesia, Carrión sublinha a poesia concreta e visual. A poesia concreta e visual chama a atenção para o processo de composição e de leitura, através da expressividade e da opacidade da tipografia. Citando as palavras de Carrión (1997): «Language lacks transparency. Letters can be tinted with any color. Exposure to variations in size form, and color leads in the end to total lack of identity. Letters mix with images. Visual poetry is born» (p.184). Por fim, na linha da evolução da apresentação tecnológica da linguagem, surgem os livros de artista (*bookworks*):

Once the primacy of verbal language is broken, any system of signs can populate the book: BOOKWORKS.

Artists, musicians, ordinary people take over books. From now on it's the book as a physical entity which will signify. The intrusion of heterogeneous signs into the page is coupled with a deeper insight into the structural nature of the book as a whole (Carrión, 1997, p. 185).

Tal como se demonstrara em «The Book as machine», a reafirmação da linguagem visual em relação à linguagem verbal é um argumento nuclear nestes ensaios.

A libertação do livro dos grilhões da linguagem verbal procede da mudança do paradigma da linguagem visual e da significação da materialidade. A definição de livro (neste contexto, livro das bibliotecas e livrarias) de Ulises Carrión assemelha-se ao conceito de mecanismo do livro de Steve McCaffery e bpNichol. Carrión conforma a noção de livro ao formato do códice e reitera a sequencialidade do códice como a propriedade fundamental dos livros convencionais. Em «Bookworks revisited», Carrión (1997) afirma que «the general principle that a book is a coherent series of pages» (p. 155). De seguida, Carrión (1997) relaciona os princípios da sequencialidade e serialidade com a prática de numeração das páginas:

Numbering the pages of a book means that there is a sequence, but this sequence isn't self-evident. In other words, from a visual point of view, the pages of a book are interchangeable; they all look more or less alike. They all are rectangle with a blank frame, in the middle, rows of words arranged in paragraphs. That's the reason why they have to be identified by means of number (pp. 155-6).

Na verdade, ao contrário do que sugere Carrión, a numeração das páginas do códice não é um aparato inerente ao dispositivo, mas uma convenção histórica, progressivamente integrada no processo de paginação. A foliação começou a integrar regularmente o desenho do *layout* da página, a partir do século XVI. O desenvolvimento deste e de outros aparatos, os quais se poderiam designar de *redes hipertextuais*, isto é, *ligações sinápticas* entre páginas, livros e obras, resulta das condições de produção do livro (processo em cadeia) e a prática académica. Lucien Febvre e Henri-Jean Martin (2000) sugerem que «o uso de uma foliação impressa no livro, na sua origem, parece ter tido a finalidade não de facilitar a tarefa dos leitores, mas de orientar o trabalho dos artífices que produziam o livro» (p. 119). Na articulação deste argumento, revela-se que a generalização da prática da numeração das folhas do livro se relaciona com a evolução da paginação e da tipografia, e com a acção dos impressores humanistas, destacando-se, neste ponto, o trabalho precursor dos Aldos. Gradualmente, a apresentação dos textos ganhou a forma do livro moderno, assente numa dialéctica de legibilidade, inteligibilidade e uniformização do formato. O estudo da representação electrónica do códice de Johanna Drucker, *Modeling functionality. From codex to e-book* (2009), demonstra que a página e o livro são espaços performativos. Drucker (2009) utiliza a expressão «idea of the book as a performative space for the production of reading» (p. 169). Para Johanna Drucker, a leitura é um conjunto complexo de relações dinâmicas entre o leitor e livro físico. Neste enquadramento, a produção de sentido (a leitura)

transforma o livro literal no livro fenomenal, isto é, o livro como espaço performativo. Johanna Drucker cita a investigação dos métodos de leitura do códice, levada a cabo pelo medievalista Malcolm Parker. Parker contrapõe a leitura monástica, caracterizada pela apresentação linear e pouco estruturada dos textos para rezar, por um lado, e a leitura académica, que emprega várias estruturas metatextuais (ou paratextuais, utilizando a designação de Gérard Genette), de forma a potenciar a produção de sentido e aquilo a que se chamou nesta investigação de *redes hipertextuais*, por outro. Estes aparatos não servem a função de rezar, mas agora de argumentar e analisar, organizando os conteúdos na página e no códice e criando a possibilidade da emergência de um espaço virtual do conhecimento: uma biblioteca constelada e abstracta, que permite a recursividade e a integração de novos elos. É, por isso, um espaço em constante construção.

Apesar das omissões na fundamentação da sua tese, percebe-se o alcance da argumentação de Ulises Carrión. Ou seja: a crítica à naturalização do meio e ao esquecimento da capacidade semiótica do livro. Carrión (1997) revela que a sua teoria questiona a definição histórica de livro: «Earlier I said that a book is a sequence of pages. This apparently simplistic definition implies a radical shift in our centuries-old understanding of books. During all this time books were supposed to be texts, printed texts» (p. 166). Se a apresentação da narrativa no códice se traduz na modularização do discurso (três módulos do livro, identificados pelo TRG: horizontalidade, verticalidade e profundidade), então, todas as páginas são visualmente homogêneas. Em contraposição com o livro, Carrión aponta o jornal. A diferença fundamental entre o livro e o jornal é o modo de leitura que ambos os formatos impõem: o livro convencional determina uma leitura linear e unívoca, como uma pintura pré-cubista; o jornal, por seu lado, apresenta uma organização muito mais complexa e sofisticada do espaço da página: como uma pintura cubista, a página do jornal apresenta uma paralaxe de elementos graficamente representados, os quais podem ser acedidos aleatoriamente e, por isso, libertam o olhar. A leitura sequencial concorre assim com a leitura espacial (circular) e sincrónica. Acompanhando a interpretação de Moeglin-Delcroix, no seio da teoria dos livros situa-se a dialéctica entre esses dois métodos de leitura distintos: a leitura sequencial e a leitura simultânea. Esta dicotomia projecta-se na teoria de Ulises Carrión na divisão entre a antiga arte e a nova arte de fazer (e ler) livros.

Como defende Brad Freeman, no *Journal of Artists' Books* 9 (1998), *For fans and scholars alike* (1987), de Ulises Carrión, incorpora visual e bibliograficamente a teoria do

livro do artista mexicano. A obra é livro e metalivro ao mesmo tempo, revelando uma atitude auto-reflexiva, que se traduz tanto na enunciação das possibilidades combinatórias do código bibliográfico (e virtualmente, como um *template*, do código linguístico), como na apresentação práticas dos modos de presença das duas artes de fazer (e ler) livros. O título do livro provoca os potenciais leitores, aos quais deve o objecto e a (meta)reflexão interessam. Ou seja: bibliófilos e académicos. O corpo da tipografia da capa enfatiza sobretudo os destinatários. A ambiguidade da palavra 'alike', reforçada pela repetição da letra 'i', numa camada inferior, contém um tom crítico implícito dos automatismos de leitura e da primazia da linguagem verbal. *For fans and scholars alike* organiza-se em torno de dicotomias, reflectidas na composição do *layout*. Na verdade, a estrutura é mais importante do que o conteúdo. A unidade elementar é a dupla página. Na dinâmica do *spread*, há um confronto entre as duas ideologias do livro: o livro como espaço de experimentação artística, na página ímpar, e o livro como contentor transparente de textos, na página par. Todas as páginas pares do miolo são iguais, sendo compostas por duas colunas de *texto*, simbolizado pela iteração da letra 'i'. Freeman sugere que a letra 'i' produz a presença *tipográfica* do artista. Poderá ter também uma outra dupla função: o reforço da auto-reflexividade do livro, afirmando o livro a sua identidade, por um lado, e mostrando a monotonia do texto verbal através da repetição tipográfica, por outro. As colunas estão separadas por um espaço branco, que contém instruções de leitura. A diagramação da página par traz à memória o modelo perene da Bíblia de Gutenberg. A página ímpar, pelo contrário, apresenta uma combinação diferente de elementos visuais abstractos e verbais (a letra 'i'), como descreve Brad Freeman (1998), na passagem seguinte:

The new way of creating books seems to be demonstrated on the recto pages. All of these employ the same graphic elements yet in distinct variations of text blocks, headers, and collaged abstractions. The format of the recto text unlike the relentlessly squared two columns of the verso, are a playful mixture of wide, thin, and shaped blocks in dynamic relationships to the graphic elements (p. 1).

Apesar de não conter mensagens verbais ou visuais, a produção de sentido de *For fans and scholars alike* emerge da iteração da estrutura da dupla página, enfatizando, deste modo, a totalidade do livro. O livro de Carrión é uma forma autotética, autónoma, fechada, que, reforçando a materialidade e os aparatos formais do códice, não reenvia para um espaço imaginário e metafísico. A composição revela uma preocupação com a inter-relação dos elementos do livro, nomeadamente a diagramação, a dinâmica entre

texto e imagem, o ritmo e o acto de virar as páginas. Aplicando a noção de livro como sequência de movimentos e espaços, Carrión procura mostrar as possibilidades combinatórias e permutativas da página e do livro através da improvisação gráfica, sustentada por um ostinato visual, do acto de virar a página, e da autoconsciência dos mecanismos (organização interna e percursos de leitura) e convenções paratextuais (instruções e referências de leitura) do códice.

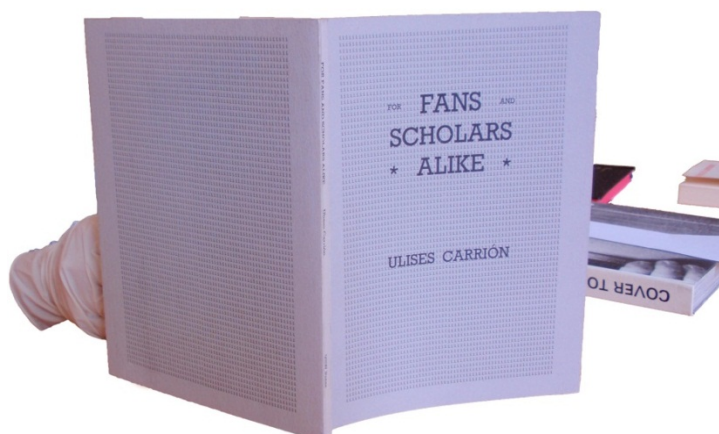


Figura 23. Ulises Carrión, *For fans and scholars alike* (1987).

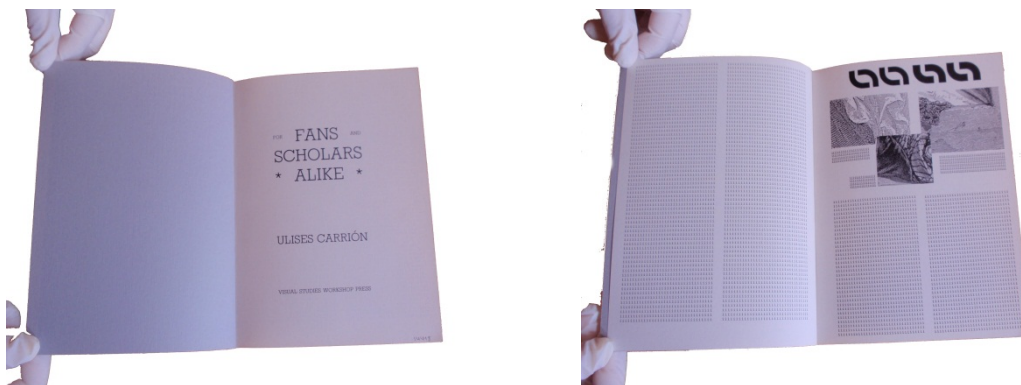


Figura 24 e 25. Ulises Carrión, *For fans and scholars alike* (1987).

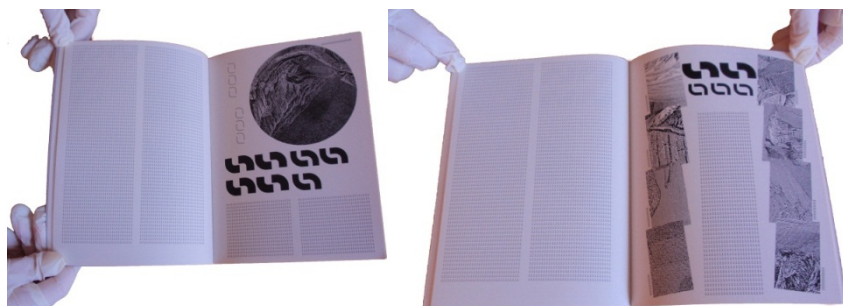


Figura 26 e 27. Ulises Carrión, *For fans and scholars alike* (1987).

Como já foi discutido anteriormente, a concepção da leitura simultânea e da relação da linguagem com a página (e o livro) segue a senda de Mallarmé. Com Mallarmé, o poeta não escreve apenas textos, mas ele próprio faz os livros e, como um arquitecto, desenha o edifício da linguagem na página, explorando o potencial criativo da espacialidade. Anne Moeglin-Delcroix (CArrión, 1997) parafraseia Paul Valéry para destacar o mérito anunciador de Mallarmé: «Mallarmé's invention added simultaneous vision of the page's surface to the reading of the text in time, transforming the book into what Carrión was to call *a sequence of pages*» (p. 116). A noção de livro de Ulises Carrión é uma sequência espaço-temporal; fazer livros é actualizar essa sequência, tendo em conta um factor importante: a interdependência entre forma e conteúdo. Esta interdependência pressupõe que o meio seja uma forma significativa e que o espaço estabeleça as suas próprias regras, como sugere Carrión: «space modifies (...) communication. Space imposes its own laws on this communication.» A propósito da relação entre a linguagem e o suporte (espaço da escrita), Ulises Carrión formula a seguinte questão: «What is more meaningful: the book or the text of it contains?» Esta relação é mais evidente no livro da «nova arte», até porque o livro convencional muitas vezes se confunde metonimicamente com o conteúdo. Ulises Carrión rejeita o termo *artists' books*, preferindo empregar antes a designação de '*bookworks*', sugerida por Clive Phillpot. A proposta de tradução de Júlio Plaza e Paulo Silveira para este termo é de livro-obra. Porém, utilizar-se-á na presente investigação a locução 'livro como forma de arte' ou mesmo 'livro de artista' para denotar o conceito de *bookworks*. Portanto, *bookworks* são os livros da «nova arte». Cada um destes livros da «nova arte» obriga o leitor a ter uma atenção crítica à combinação das propriedades inerentes.

O livro de artista é um antilivro. Antilivro não no sentido do pensamento estético de Júlio Plaza, que o define como «a ideia de livro se esvai e extrapola para outra linguagem» (a escultura), mas na acepção política que Harry Polkinhorn (1991) introduz na discussão do livro como forma de arte. Polkinhorn reitera a dificuldade em produzir teoria sobre o livro de artista. Mais uma vez, a questão central é a separação da palavra e da imagem visual que, na leitura de Polkinhorn, se deve a um fenómeno de corrupção política da escrita: «writing is the very process of the dispersal of peoples unified as bodies and the beginning of their enslavement.» Por conseguinte, quando existem obras que combatem o sistema, emerge um conflito entre o poder instalado e os movimentos de contestação, caracterizado da seguinte forma: «works which consciously rejoin the codes will be perceived as politically subversive, since control of the product and distribution of word and image is necessary to maintain the *statu quo*» (Polkinhorn, 1991).

Dentro dos livros de artista, Polkinhorn distingue duas tendências: os *livres d'artiste* e os antilivros. Aqui interessa apenas a segunda tendência, na senda dos livros iluminados de William Blake como «spiritual progenitor of this line», na qual o artista utiliza expressivamente a bibliograficidade e técnicas visuais e plásticas. O antilivro contemporâneo é um instrumento de contrapoder, que, por um lado, subverte o universo semiótico do meio, como a sequencialidade ou a serialidade, e, por outro, está embebido no espírito da pós-modernidade, explorando o corpo e a sensação física do indivíduo na experiência de mediação, a auto-reflexividade e autoconsciência, ou o pastiche. Ao valorizar a materialidade, o antilivro reflecte a propensão para a decadência da importância da intriga na literatura moderna. Como seria expectável, Harry Polkinhorn (1991) também não esquece o legado da investigação Ulises Carrión (ele próprio, paradoxalmente um activista antilivro, revelando nos seus textos «a singular hostility to traditional books»):

Rather than trying to understand the function of these books from the viewpoint of their deviations from standards set by conventional books, however, which inevitably dead-ends in some woefully inadequate form of communications theory, a more useful approach, as Carrión points out, sees the contemporary artist's book or anti-book as categorically rejecting the hierarchic and linear elements upon which traditional culture has been established (...). This rejection is mirrored in the most obvious and important innovation in these objects, namely, an attack upon or subversion of sequentiality.

Em «O livro como forma de arte» (1982), Júlio Plaza homenageia o pensamento de Ulises Carrión, parecendo querer levar à letra uma das expressões de «The new art of making books»: «Plagiarism is the starting point to the creative activity in the new art.» Na verdade, os primeiros parágrafos do ensaio de Júlio Plaza são uma tradução livre, quase citação, de certos passos do manifesto de Ulises Carrión. Porém, como escreve Paulo Silveira (2001) «a liberdade na apresentação de seu trabalho é uma manifestação de sua agilidade criativa, que não diminui em nada seu valor» (p. 61). Júlio Plaza foi um precursor, que ajudou a construir as bases do edifício teórico do livro de artista brasileiro. Paulo Silveira (2001) não deixa de reconhecer a importância da obra de Plaza: «É preciso reconhecer o mérito pioneiro de Plaza, extraordinário pelo que fez e pelo que pensou. Pelo sim e pelo não, ele colocou à nossa disposição uma ampla gama de ferramentas» (p. 63). «O livro como forma de arte» é um ensaio ambicioso, que procura sistematizar o estado de arte do fenómeno do livro de artista. A presente investigação

não vai aprofundar o quadro sinóptico, no qual é proposto um mapeamento do livro de artista. Antes interessa frisar a caracterização do livro como forma de arte. Plaza começa por adaptar a articulação do sintagma e do paradigma de Ferdinand de Saussure («o livro é um sintagma sobre o qual se projecta o paradigma da página»), para posteriormente introduzir dois sistemas de leitura: o analítico-discursivo e o sistema sintáctico-ideográfico. O sistema sintáctico-ideográfico utiliza a imagem da montagem e «codifica precisamente o processo acelerado das mutações da linguagem da nossa época». Um dos pontos mais relevantes do texto é a relação do sistema semiótico do livro com outros sistemas e linguagens. Júlio Plaza (1982) introduz o livro num feixe de inter-relações, que se influenciam reciprocamente:

[A visão semiótica] diz respeito à percepção dos diferentes tipos de linguagem que os diferentes meios veiculam, percepção esta que inclui todas as operações de interdependências que uma linguagem pode exercer sobre as outras, o que se denomina de processo de intersemiotização. Trata-se, portanto, da captação das ligações (...) existentes entre os diferentes tipos de linguagem.

O processo de intersemiotização reflecte a fragmentação da pós-modernidade e da obra de arte na era da sua reprodução mecânica. A obra de arte vai diluindo a sua identidade em contacto com outras linguagens artísticas e com a massificação dos modos de recepção. Plaza (1996) caracteriza o contexto do seguinte modo:

O objecto artístico apresenta-se hoje transformado, tornando difícil a delimitação de sua artisticidade pelas rupturas nas coordenadas usuais de identificação da arte; criando novas molduras e confundindo com o seu meio, chega a ser definido por sua forma de apresentação (...). A perda da tradicional *especificidade* dos meios artísticos ainda é causadora de situações-limite, nas quais um objecto é considerado apenas por sua inclusão no contexto de arte.

No segmento citado, subentende-se a referência ao gesto de Marcel Duchamp ou de Ed Ruscha, em *Stains*. Cada folha manchada de *Stains* só tem valor artístico na caixa negra em que se insere. Outra ideia importante, lançada por Júlio Plaza, é a concepção do livro como uma montagem de espaços, «fazendo surgir novas configurações e formas de leitura». Júlio Plaza distingue três tipos de montagem: (1) a montagem sintáctica, «onde a mensagem estética é fortemente autoreferente, voltada para si mesma, daí seu

carácter de ambiguidade, pois ela está basicamente organizada pela similaridade»;¹⁸ (2) a montagem semântica, (colagem) ainda que privilegiando a semelhança, tem tendência para a diferença, a contiguidade»; (3) a montagem pragmática ou bricolagem, «onde a tendência é para a mistura e junção de elementos provenientes de outras estruturas estéticas». Cada tipo de montagem determina o modo de leitura e a tipologia de livro.

Cover to cover (1975), de Michael Snow, evidencia a técnica da montagem. Michael Snow é um cineasta canadiano, representante do cinema estrutural, conhecido, principalmente, pela sua obra *Wavelength* (1967). *Cover to cover* é uma tentativa de replicação da narrativa fílmica no formato do código, mimetizando o movimento do cinema na sequência das páginas (Drucker, 1995b, pp. 283-4). O cinema vanguardista norte-americano, da década de 1960, no qual se insere a obra de Michael Snow, procura chamar a atenção para a fenomenologia da percepção e para os materiais fílmicos. O carácter auto-reflexivo dos filmes do *novo modernismo*, os quais mostram no ecrã os

¹⁸ Segundo Júlio Plaza, a montagem semântica impossibilita a tradução intersemiótica do conteúdo do livro noutro meio. Esta formulação de Plaza lembra o conceito de ‘intraduzibilidade radical’ da linguagem poética de Maurice Blanchot. Blanchot (as cited in Genette, 2006) define o sentido de «intraduzibilidade radical» da linguagem poética do seguinte modo:

Levando em conta uma obra que ele tratava (...) como uma tradução em prosa dos poemas de Mallarmé, Maurice Blanchot já anunciava há algum tempo esta regra de intraduzibilidade radical: «A obra poética tem uma significação cuja estrutura é original e irreduzível... A primeira característica da significação poética é que ela se liga, sem possibilidade de mudança, à linguagem que a manifesta. Enquanto que, na linguagem não poética, sabemos que compreendemos a ideia que o discurso nos apresenta quando podemos exprimi-la sob formas diversas, tornando-nos mestres nela a ponto de liberá-la de toda linguagem determinada, ao contrário, a poesia exige para ser compreendida, uma aquiescência total da forma única que ela propõe. O sentido do poema é inseparável de todas as palavras, de todos os movimentos, de toda a entonação do poema. Ele existe apenas neste conjunto e desaparece à medida que se tenta separá-lo da forma que ele recebeu. O que o poema significa coincide exactamente com aquilo que ele é...» (pp. 30-1).

aparatos como recursos expressivos (auto-reflexividade da estilística visual), procura desmistificar as operações do cinema (Hoberman, 1984, pp. 63-5). Ainda antes, na década de 1930, o teatro épico de Bertolt Brecht tinha quebrado a ilusão dramática e mostrado, em palco, os artifícios, que imergiam o espectador na magia da ficção, e diluíam a sua atenção crítica da encenação (efeito de alienação). Paulo Silveira (2008) defende que *Cover to cover* «é mais simples do que a sua descrição sugere. Está directamente relacionado com o experimentalismo com cinema que acompanhava a carreira de Snow, que estuda seu eixo mais elementar, as relações entre tempo e movimento» (p. 186). Na verdade, ao contrário do que sugere Silveira, não é simples produzir teoria sobre uma obra tão complexa como *Cover to cover*. E a principal dificuldade advém do carácter intermédia do conjunto da obra de Michael Snow, carácter esse que se sintetiza na obra em estudo. *Cover to cover* investiga não só a natureza do livro e da fotografia, como também as relações intersemióticas entre essas tecnologias de inscrição e a narrativa fílmica.

Apesar de ter sido formulado antes da criação de *Cover to cover* e se centrar essencialmente na investigação do cinema, o ensaio de Annette Michelson, «Toward Snow», publicado na edição de Junho de 1971 da revista *Artforum*, apresenta uma análise do perfil artístico de Michael Snow, centrada no estudo de filmes, pinturas e fotografias. Essa análise possibilita pensar obras posteriores à data do artigo; mesmo obras como *Cover to cover*. Partindo do estudo de *Wavelength*, Michelson revela que Michael Snow questiona frequentemente o processo de apresentação e de experiência que cada meio proporciona, seja ele o cinema, a fotografia, a pintura (ou o livro). Snow investiga sobretudo o fluxo de tempo, suportado na virtualidade da montagem (Michelson escreve que Snow cria «a grand metaphor from the elimination of the metaphoric function of montage»), a ambiguidade da espacialidade («ambiguity of spatial relationships created by superimpositions, juxtapositions of filters, alterations of perspective and of angle of vision»), o equilíbrio entre a ilusão e a realidade («complex reflection of the modes of illusionism»). Michelson (1971) aponta ainda outros pontos centrais da obra de Michael Snow: em primeiro lugar, o facto de tudo ser utilizável e reutilizável; em segundo lugar, a experimentação da circularidade, argumento este que Michelson desenvolve no segmento seguinte:

It is indeed that circularity one would want to stress as characterizing Snow's work. Operating on two levels, it involves, first, a movement of revolution about the formal object, the multiplicity of approaches through variety of materials, the freely

variational form, the manner in which language itself is pressed into service — with playful and witty results that strain at the limits of meaning. The solution of sculptural or filmic or painterly problems is often returned to again, used as material, transposed into other, contexts, or hypostasized from film into object or sculpture. Secondly, there is the manner, shared with other artists, in which the individual work tends toward the circular structure, the tautological form, the perception of the work necessitating the recognition or recapitulation of the process involved (p. 182).

Cover to cover contém todos estes elementos, conformados ao formato do códice. O livro é uma narrativa visual. Não será uma narrativa, no sentido aristotélico, com uma estrutura e sequência estáveis.¹⁹ Também não será um circuito cibernético, com uma estrutura hipertextual, possibilitando vários percursos de leitura e pontos de acesso, como sugere Katherine Hayles. As imagens das portas na capa e na contracapa fecham

¹⁹ No ensaio «Experimental narrative and artists' books» (1999), publicado no *JAB12*, Johanna Drucker analisa, entre outros aspectos, a tensão entre a narrativa e a materialidade do livro. Mais especificamente, Drucker formula algumas considerações pertinentes sobre a experimentação e a investigação dos artistas, poetas e escritores vanguardistas do século XX. Sublinha-se aqui uma passagem que se centra na interrogação crítica das categorias narratológicas aristotélicas e a afirmação da linguagem visual:

Narrative became a negative term in (especially) French avant-garde practice of the late 19th century in response to the mythological, historical, and literary references of earlier eras, the artists of modern art turned their back on story as they turned their eyes away from realism and illusionistic conventions of pictorial representation. Visual modernism is replete with non-narrative subjects: abstract, innovative, formally daring and resolutely refusing to tell tales, these works flaunted their break with tradition in every possible way. Within modern literature the narrative also comes in for critical reassessment. The avant-garde of the late 19th and early 20th centuries is characterized by tales who take apart author, reader, and characters, working to undo all the classical terms of Aristotelian unity of place, time, plot, and person in the telling of a story. The great monuments of modern fiction are all pains to the critical interrogation of narrative (...) (p. 4).

a obra em si mesma. O título, indicado na lombada, ao lado do nome do autor e da editora, sugere o tipo de leitura e reforça a ideia da sequencialidade. Ou seja: a obra preceitua uma leitura sequencial de capa a (contra)capa; sugere também o jogo de ilusão e de transparência da representação da realidade através da fotografia: a capa é literalmente a capa do livro (objecto) e a imagem (fotografia) da capa do livro. A presença dos dedos do artista na margem da (contra)capa, figurando metonimicamente a mão a segurar o livro como objecto, provoca o efeito de estranhamento, na acepção brechtiana do termo. *Cover to cover* articula as imagens fotográficas numa narrativa visual cinemática. A complexidade da estrutura ficcional adensa-se por meio da sobreposição e justaposição de planos e de metaplanos, de factos (materialidade) e de cópias de factos, de movimentos circulares recursivos sincrónicos (na superfície da página) e diacrónicos (no movimento sequencial), que jogam com a percepção e com as expectativas do leitor. Deste modo, Michael Snow constrói uma narrativa sistémica estratificada no plano da página e no movimento de linearidade, que reflecte sobre a tensão de transparência e da opacidade na imagem fotográfica. (cf. Morgan, 1987; Michelson, 1971) Essa estratificação da narrativa sistémica implica uma reflexividade recursiva entre o universo ficcional da obra (substrato narrativo), a representação gráfica e o código bibliográfico (materialidade do livro como objecto). Essa reflexividade recursiva de planos sobrepostos e de planos justapostos transformam *Cover to cover* num metalivro. Michael Snow constrói a ilusão de transparência da fotografia, utilizando o mecanismo do livro de um modo expressivo e auto-referencial (Drucker, 1995b, pp. 124-5). Parece pertinente introduzir na equação duas ideias sugeridas por Keith Smith: a ideia dos conceitos residuais e a importância de estar familiarizado com o formato. Os conceitos residuais estão relacionados com um aspecto que Annette Michelson aponta na obra de Michael Snow e que é particularmente relevante para um artista que trabalha com vários materiais e meios: a utilização e reutilização de processos. Conceitos residuais podem definir-se como a introdução da linguagem (tradução intersemiótica) de outros suportes num novo meio. Estar familiarizado com o formato significa dominar a técnica do meio, percebendo as particularidades do seu funcionamento. É inegável que Michael Snow transporta conceitos residuais do cinema e da fotografia para o livro. Snow faz essa transição, tendo em conta o funcionamento do livro como máquina e experimentando novos modos de mostrar a sequência de imagens e a ideia de movimento no código. Em *Cover to cover*, Snow explora dois percursos de leitura e *dois lados da mesma história*. Para exprimir essa dicotomia no código bibliográfico, Snow joga com as convenções do código, subvertendo a ideia de um percurso único de leitura e o método de apresentação

expectáveis: a frente e o verso da folha; duas aberturas (duas capas), o agrupamento de imagens em sequência, e a modulação da fotografia no espaço da página. (Drucker: 1995b: 126; Hayles, 2002, 68) O testemunho da experiência de Katherine Hayles (2002) sintetiza e, de certo modo, articula os pontos centrais atrás mencionados:

Michael Snow's *Cover to cover* provided a fascinating demonstration of how the book can fashion itself as a cybernetic circuit that interpolates the reader's body into his worldview. In this visual narrative, the first page begins the sequence with a realistic image of a door. On the text page, the image shows a man opening the door to go into a rather ordinary room. With each successive page, the image *opens* the previous representation to reveal it as posed photograph — for example, by including the photographer in the picture. As Kaye approached the center of the book, the narrative progressed through the house to the street outside, and the same time the images began shifting angles, becoming obliquely situated on the page. At the book's midpoint, she had to turn it upside down to see the remaining images in proper perspective. At the end of the book she found the images told a different story when read from back to front, a shift in perspective facilitated by the double binding so that either cover can function as front. Here (...) was a way to create multiple reading paths by making the sequentiality of bound pages function hypertextually by transforming fundamental properties such as forward and backward, up and down, into relative terms mediated by the orientation of the images and her body's changing position. Moreover, the play with conventions of representation suggested it was impossible to move to a stable exterior frame that would be independent of the inscription apparatus or her physical orientation. Materiality here implied that she was constructed by the book even as she constructed the text through her interactions with it (p. 68).



Figura 28. Michael Snow, *Cover to cover* (1975).



Figura 29 e 30. Michael Snow, *Cover to cover* (1975).

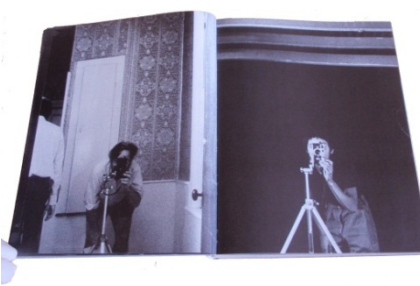
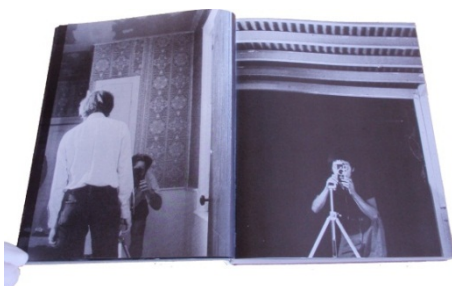


Figura 31 e 32. Michael Snow, *Cover to cover* (1975).



Figura 33 e 34. Michael Snow, *Cover to cover* (1975).



Figura 35 e 36. Michael Snow, *Cover to cover* (1975).

Cover to cover apresenta uma sequencialidade rígida. A estrutura mais elementar da obra é o rosto e o verso da folha. Nessa estrutura rosto e verso é apresentado fotograficamente a frente e o verso (*dois lados da mesma história*) de um *objecto*: uma

porta, o próprio Michael Snow, dois fotografos, uma máquina de escrever, uma página, fotografias, fotografias de fotografias, um disco de vinil ou uma *cópia* de *Cover to cover*, entre outras situações e objectos. Durante o processo de transição, Snow vai alterando as regras do jogo, isto é, as convenções do livro: o espaço da página (horizontalidade e verticalidade) torna-se mais fluída do que o sistema e o ritmo inflexíveis da linearidade do códice, assentes na estrutura das duas faces da folha. A fluidez da superfície da página deve-se às características da tecnologia de inscrição: a fotografia. Poder-se-ia afirmar que *Cover to cover* é uma investigação da dialéctica da transparência e da opacidade da fotografia, o que Drucker designa por carácter ilusionista da verdade fotográfica, no formato do códice. Johanna Drucker (1995b) enfatiza mesmo o modo como Snow articula o plano do literal e do metafórico em coerência com o formato, concorrendo de uma forma poderosa a produção de presença e a produção de sentido: «Every aspect of a codex has been made use to form the conceptual underpinning of this work» (p.126). Na linha do gesto de Stephané Mallarmé e William Blake, *Cover to cover* é um antilivro alternativo, que procura construir um novo modo de mostrar, *demolindo* parcialmente o edifício instituído pela corrente principal.

3.2 Mitos fundadores da identidade do livro de artista: a tecnologia, o múltiplo democrático e o estranhamento

O livro de artista como forma de arte autónoma emergiu na segunda metade do século XX. Afirmando esta ideia, e posicionando o seu discurso em relação à obra *A century of artists' books* (1994), de Riva Castleman, a primeira frase de *The Century of Artists' Books* (1995), de Johanna Drucker é: «Artists' books have come of age in the 20th century» (p. vii) O argumento é reiterado no famoso primeiro parágrafo do capítulo «The Artists' Book as Idea and Form»: «There is no doubt that the artists' books has become a developed artform in the 20th century. In many ways it could be argued that the artist's book is the quintessential 20th-century form» (p.1). Paulo Silveira (2001) informa que «o conceito de livro de artista está fortemente relacionado com a delimitação do tempo histórico, seu primeiro balizador» (p. 30). Esse tempo histórico define o livro de artista «no sentido estrito, referente ao produto específico gerado a partir das experiências conceptuais dos anos 60» (Silveira, 2001, p. 30), nomeadamente com o gesto fundador de Ed Ruscha, em *Twentysix gasoline stations* (1963). No ensaio «The artist's book goes public» (1977), Lucy Lippard revela as diferenças entre o livro de artista e outras tipologias de livros relacionados com a arte:

The artist's book is a product of the 1960s (...). Neither an art book (collected reproductions of separate art works) nor a book on art (critical exegeses and/or artists' writings), the artist's book is a work of art in its own, conceived specifically for the book form and often published by the artist (...). It can be visual, verbal, or visual/verbal. With few exceptions, it is all of a piece, consisting of one serial work or a series of closely related ideas and/or images – a portable exhibition. (...) Usually inexpensive in price, modest in format, and ambitious in scope, the artist's book is also a fragile vehicle for a weighty load of hopes and ideals: it is considered by many the easiest way out of the art world and into the heart of a broader audience (p.45).

A definição de livro de artista, que Guy Schraenen apresenta em *Un coup de livres* (2010), parece seguir a linha de pensamento de Lippard: «*El libro de artista no es un libro de arte. El libro de artista no es sobre el arte. El libro de artista es una obra de arte*» (p. 7). O conceito de livro de artista compreende várias categorias, relacionadas com o modo de produção e com o formato. Verónica Alarcón Ibáñez (2009) faz a distinção entre três tipos de livro como forma de arte: o livro ilustrado (*livre d'artiste*), o livro de artista e o livro-objecto (p.33). Nesta investigação, a análise centrar-se-á fundamentalmente no livro de artista. A linhagem do livro de artista decorre da tradição histórica do *livre d'artiste* do século XIX, ainda que a ideologia subjacente às duas formas seja diferente e mesmo antagónica. Do livro de artista emergem valores anti-elitistas e a defesa da arte democrática. Johanna Drucker (1995b) individualiza o papel precursor de alguns artistas, tipógrafos e poetas, como William Morris, e William Blake ou Stéphane Mallarmé, na criação de proto-livros de artista, asserindo, no entanto, a ideia de continuidade histórica: «The idea of the artist's book which comes to maturity in the latter half of the 20th century is not without precedents. Many printers, typographers, and publishers were acutely aware of the book as a form and displayed this awareness through their productions» (p. 21). Estes actores do livro foram os *primeiros narradores da tribo*, que procuraram criar desordem no sistema dominante. Mas foram também *construtores que demolem*, recriando as regras do jogo da produção artística e da própria recreação da obra de arte. A (re)conceptualização do livro, proposta nos livros de artista, está embebida de uma noção de recusa: de recusa do sistema de produção e de recusa do sistema de distribuição. Esta atitude de contestação do poder, presente no carácter programático do livro de artista, ligado à contracultura da década de 1960, revela-se em ideias políticas e estéticas como a desmaterialização da obra de arte e o (mito do) múltiplo democrático. Artistas conceptuais e minimalistas, como Ed Ruscha ou Sol LeWitt, apoderaram-se de

um símbolo cultural, epítome da transmissão de textos e de conhecimento, para mostrar as suas ideias no formato de livro como arte. Os livros de artista década de 1960 caracterizam-se pela semelhança com os livros do circuito comercial; esses livros de artista assumem também as ideias de produto anti-artesanal e antiprofissional como valores de produção. O livro de artista é sobretudo um canal de comunicação de conceitos e a sua flexibilidade permite múltiplos modos (forma) de conformação do formato ao conteúdo. Na verdade, a neutralidade do livro, isto é, a prioridade que confere à mensagem, foi um dos factores fundamentais do desenvolvimento da identidade do livro de artista. Sobrepondo a análise semântica à análise formal, Anne Moeglin-Delcroix (1996) defende precisamente que o livro de artista é, em primeiro lugar, um meio de transmissão de pensamentos: «The book is a vehicle for thought, even an artist's book» (p.13).

Um dos elementos fundamentais do código genético do livro de artista é o seu modo de (re)produção, intimamente relacionado com os seus valores de produção. Harry Polkinhorn sublinha este ponto no seu ensaio «From book to anti-book»: «The technology of its production is somehow central». Também Júlio Plaza menciona que, na contemporaneidade, «a quantidade torna-se qualidade» e que o artista começa a utilizar «canais de massas» para «aumentar a audiência». A dimensão do livro de artista como múltiplo democrático fundamenta-se na articulação dos argumentos citados. A noção de múltiplo democrático procura dissolver a cisão entre produção e distribuição. Suprimindo os intermediários, como os circuitos de galerias e os editores, o livro de artista constituiria uma espécie de exibição portátil, que aproximaria o artista do seu público e libertaria a criatividade artística de negociações com o mercado. Em «The myth of the democratic multiple», Johanna Drucker considera que a noção de múltiplo democrático, um *mito fundador* da identidade dos livros de artista, se manifesta em três vertentes inter-relacionadas: na vertente estética, na vertente política e na vertente económica. Pode acrescentar-se uma quarta vertente: o modo de reprodução industrial. Um das técnicas de reprodução industrial associadas ao livro de artista da década de 1960 é a impressão em *offset*, processo de gravura que deriva da litografia. A impressão em *offset* define não só o carácter estético, mas também o carácter político e económico dos livros de artista. Os artistas usam uma tecnologia industrial como instrumento alternativo de liberdade de expressão e de contestação de formas de controlo de divulgação de textos e de imagens: «offset is a powerful tool in the artists' struggle to make effective, alternative, communication. Even with the very real obstacles of insufficient distribution, the artists represented here have established a viable network for circulating their work» (Drucker,

1998, pp.191-2). Neste sentido, o livro de artista, não obstante parecer um livro convencional, é um antilivro, que põe muitas vezes a descoberto as potencialidades criativas do processo mecânico de impressão e provoca um efeito de estranhamento, corrompendo o ícone cultural por excelência. Noutros casos, a aparente linearidade do livro é uma caixa negra, que esconde a complexidade de um processo técnico, reservado a especialistas. Sintetizando, é necessário reter a capacidade de um modo de produção industrial produzir uma densa experiência estética e como a expressão artística pode redefinir esse modo de produção, como conclui Johanna Drucker: «offset no longer has an identity only as means of industrial, mechanical reproduction, but is clearly capable of sustaining an identity as artistic production as well» (p.193). Tomando uma imagem de Drucker, o artista usa o livro como um cavalo de Tróia. Esse objecto simbólico, metáfora do conhecimento, é a porta de entrada das ideias do artista para o mundo e para a vida. O seu valor não emana da singularidade, mas da multiplicidade e da produção em massa. Originalmente, o livro de artista é sustentado pela escala da produção industrial; a ideia de edição sobrepõe-se à ideia de objecto único. Johanna Drucker (1995b) considera que uma das falácias do livro de artista como múltiplo democrático é o baixo custo de produção da impressão em *offset* (pp.71-2). Segundo Drucker (1995b), neste contexto, não se pode perspectivar o custo unitário de cada livro, mas o custo total da edição, pois, para além de exigir um avultado investimento inicial, será o custo total a determinar o custo unitário: «Offset editions are expensive to produce, require capital up front, and are printed on presses whose purchase price tends to be outside the range of independent artist's budgets, but offset books are considered the low-end of the book markets in terms of pricing» (p. 72). Nas décadas de 1960 e 1970, havia ainda a utopia de um mercado de massas para o livro de artista, que propunha intrinsecamente uma desmaterialização da obra de arte. Porém, a identidade do livro de artista tornou-se mais difusa e, não obstante, mais autónoma, porque, como refere Johanna Drucker, «in artists' books, as in any creative endeavor, there are no rules.» Na contemporaneidade, o livro de artista denota um leque heterogéneo de expressões estéticas do livro enquanto conceito e objecto, pois a proliferação de géneros, o experimentalismo, e a investigação do formato formam uma espécie de *melting pot*, em vez de uma nação. Superando a condição de mensageiro neutro, o livro de artista transformou-se numa forma de arte autotética. Verónica Alarcón Ibáñez (2009) adopta precisamente uma definição mais inclusiva de livro de artista na sua investigação, articulada nas três tipologias acima citadas:

Hemos optado por proporcionar una definición global que se acerca en parte a la propuesta por José Díaz Cuyas o por Catherine Coleman: «Todo libro artístico es

una obra en forma o concepto de libro, realizada por uno o más artistas, que en algunos casos vuelve a las formas tradicionales de fabricación (libro ilustrado), y que tiene un fuerte carácter estético que lo hace singular aumentando su valor. Unos fueron ilustrados por artistas muy conocidos, en ediciones limitadas, materiales lujosos, más costosos, y dirigidos a unos pocos (*livre de peintre*). Otros, dirigidos ya por artistas, hacen uso de medios de impresión nuevos que les permiten editar en gran número para una mayor difusión (libros de artista). Unos tienen una lectura más activa con el espectador, otros encierran su lectura en un objeto único o escultura (libros objeto). Pero con el tiempo, quiera o no el artista, terminan la mayoría siendo obras museísticas coleccionables de alto valor. El libro como obra de arte y el libro de artista aparecen primero como un soporte, y terminan transformándose en un nuevo género de arte y no un movimiento artístico» (p. 32).

O mito de múltiplo democrático ruiu. A identidade original do livro de artista é desvirtuada pelo fetichismo. Ou seja: da passagem do livro de artista como suporte ou meio do processo artístico para um objecto de colecção elitista. Johanna Drucker (1998) defende que o desencantamento do mito do múltiplo democrático procede do modo de recepção, que deturpou as intenções iniciais dos artistas: «[Artists' books] now function as fetishized art objects, rare and valuable, the very opposite of their original intended identity» (p. 178). A motivação original dos livros de artista intentava dissipar a aura da obra de arte. A decadência da aura da obra de arte na época da sua reprodução mecânica e industrial fora substituída pelo fetichismo do objecto.

Os livros de artista de Ed Ruscha, começando por *Twentysix gasoline stations* (1962), uma obra já muito citada e comentada neste campo de estudos, mostram de um modo emblemático o que já foi dito sobre os mitos fundadores da identidade dos livros de artista. Na verdade, Ed Ruscha, juntamente com Dieter Roth, são citados como os construtores ou os *primeiros narradores* dos livros de artista. Clive Phillpot é um dos teóricos que enfatiza a importância do gesto fundador de Ed Ruscha, acreditando que o artista norte-americano estabeleceu um novo modelo de contacto entre artista, livro e público. Clive Phillpot (1987) caracteriza os livros de artista de Ed Ruscha do seguinte modo:

Ruscha's books embody primarily visual content, multiplicity, cheapness, ubiquitousness, portability, nonpreciousness – even expandability – features

inherent in his first book in 1962, and thus predating most of the related book art activity of the late sixties and early seventies. His early books also predate the ascent and apogee of conceptual art and the end of sixties (p.99).

Um dos objectivos de *Twentysix gasoline stations* era desarmar o leitor com uma abordagem diferente de um dispositivo familiar; um efeito de estranhamento, ou «huh?», assim descrito por Anne Moeglin-Delcroix (1997): «L'élément de surprise, d'étrangeté, un caractère indéfinissable, *a kind of huh?*, dit Ruscha qui insiste sur le point d'interrogation, lui semblent être la principale qualité de son livre» (p.25). O efeito de estranhamento é provocado pela combinação criativa de um formato convencional e de um tratamento tipográfico inverosímil. Não obstante terem ganho um estatuto de obras de culto, os livros de Ed Ruscha perderam naturalmente o efeito de choque inicial, estando mesmo datados ou contados com um período histórico específico. O próprio Ruscha (2004) admite esse cenário numa entrevista: «It's beginning to look like the '60s. That's the curious thing about that book, *Twentysix gasoline stations*, that the painting came out of. In the future this book is going to look totally dated; and that's the one thing I was totally against. I didn't want that thing to ever have any nostalgia value, or nostalgia potency» (p. 258). Ed Ruscha (2004) revela que o seu projecto consistia em usar um material neutro («absolutely neutral material») como uma colecção de factos ou *ready-mades*, e massificado através de processos de produção standardizados: «I am not trying to create a precious limited edition book, but a mass-produced object of high order. All my books are identical. (...) It is almost worth the money to have the thrill of 400 exactly identical books stacked in front of you» (p. 27). Noutra passagem, Ruscha (2004) desenvolve mais esta ideia do livro como produto industrial:

One of the purposes of my books has to do with making a mass-produced object. The final product has a very commercial, professional feel to it. I am not in sympathy with the whole area of hand-printed publications, however sincere. One mistake I made in *Twentysix gasoline stations* was in numbering the books. I was testing—at that time—that each copy a person might buy would have an individual place in the edition. I don't want that now (pp. 24-5).

Ed Ruscha recusa, assim, o autográfico e valoriza a produção em série. Ruscha faz ainda outras considerações sobre os bastidores da produção do seu primeiro livro, que serviria de paradigma para (suas) obras subseqüentes. Em primeiro lugar, o elemento mais importante de *Twentysix gasoline stations* é o conceito. A escolha intuitiva

das palavras-chave do título precedeu a captação das imagens e a produção da obra. Depois de definir a temática, Ruscha fotografou as vinte e seis bombas de gasolina, estabeleceu o sequenciamento e o modo de produção de presença dos objectos impressos no *layout*. O ritmo e a estrutura da paginação são elementos centrais da obra, assim como o combate implícito do despotismo da linguagem verbal no livro e a *mise en page*. O livro quase não tem texto, excepto na capa, na página de rosto e nas legendas das fotografias a preto e branco. As legendas contextualizam e conferem objectividade documental às imagens, assinalando o nome da marca, o nome da cidade e o nome do estado (Moeglin-Delcroix, 1997, p. 26). Há um cuidado evidente na relação da tipografia com a página. As palavras da capa e da lombada estão a vermelho e ocupam a totalidade da largura do espaço. Para conseguir este efeito, Ruscha molda o corpo dos caracteres, usando uma tipografia egípcia, de serifas grossas, apropriada para transmitir a força de um título, em caixa alta.²⁰ Na página de rosto, o título, é condensado e mostrado a preto, formando uma mancha compacta. Neste caso, o título não se adapta à margem da página, mas da coluna. Ao mesmo tempo, concorre com outros dois elementos: o nome do a(utor)rtista e a data da publicação. Para abranger a totalidade da largura da página, Ruscha faz o ajustamento do espaço entre caracteres da data. O espaço em branco é um dos elementos fundamentais na composição do frontispício de *Twentysix gasoline stations*.

²⁰ Paulo Heitlinger (2006) indica os contextos («campos de aplicação»), nos quais as egípcias são usadas:

A natureza dura e mecânica das *slab-serif* [serifas grossas] sugere aplicações específicas: títulos, *displays*, logótipos e *branding*. O carácter dominante, preponderante, por vezes, brutal de muitos tipos deste género transmite conceitos como força, robustez, técnica, arquitectura, solidez, massividade, persistência, estabilidade ou imobilidade – e nos casos positivos até pode transmitir *vitalidade*. Há mais de 150 anos, as egípcias vêm desempenhando missões de publicidade e de *branding* (...) (p. 126).



Figura 37 e 38. Ed Ruscha, *Twentysix gasoline stations* (1962).

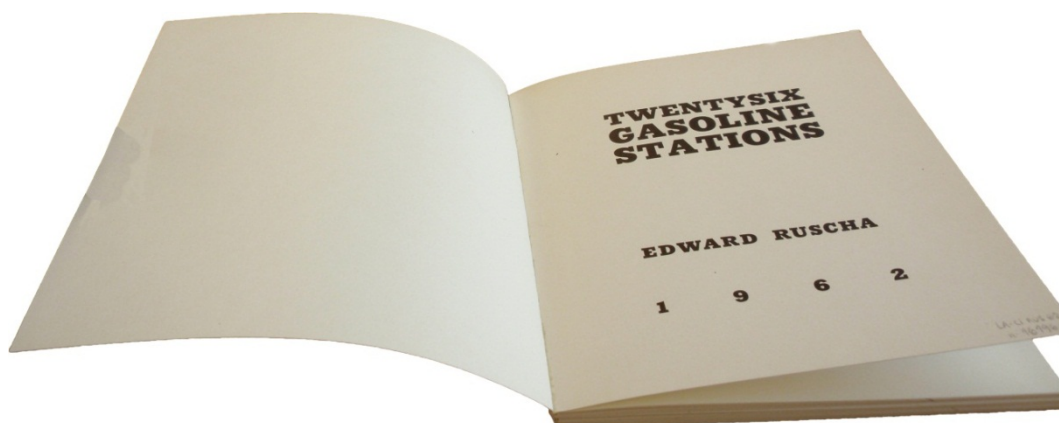


Figura 39. Ed Ruscha, *Twentysix gasoline stations* (1962).



Figura 40. Ed Ruscha, *Twentysix gasoline stations* (1962).

No corpo de livro, Ruscha cria uma sequência das fotografias, tendo em atenção a estrutura da dupla página e o ritmo de leitura (ou visionamento), como o próprio artista testemunha (Ruscha, 2004): «That is important, the pictures have to be in the correct sequence, one without a mood taking over» (p.45). A função da fotografia, impressa em *offset*, não é artística, mas informativa e documental. Por isso, as imagens gravadas são reproduções de fotografias. A *arte* fotográfica de Ed Ruscha transmite uma ideia de

antiprofissionalismo e anti-encantamento, reflectindo sobre a decadência da aura da fotografia reproduzida (Moeglin-Delcroix, 1997, pp. 26-7). Em certos casos, as imagens são captadas por colaboradores de Ruscha e não pelo próprio artista. As imagens mostram aparatos da vida contemporânea (bombas de gasolina, camiões, carros, luzes, *outdoors*), de dia e de noite, de diferentes perspectivas, sem, no entanto, apresentar a figuração do humano (nos livros da sua fase designada por «landscape books»). A *mise en page* das é um dos pontos mais trabalhados do *layout* por Ed Ruscha. É evidente que o artista trabalhou vários níveis de composição, nomeadamente a página e a dupla página. Identificam-se seis estruturas diferentes de dupla página, que se podem classificar da seguinte forma: #1A, #1B; #2; #3A e #3B; #4. A estrutura mais repetida é a #1A (doze ocorrências). A estrutura #1A é composta pela imagem na página ímpar, alinhada com a margem superior, e a legenda na página par, justificada à direita e alinhada com a parte inferior da imagem. A estrutura #1B, que ocorre duas vezes, é composta também pela imagem na página ímpar, alinhada com a margem superior, mas agora a legenda está em linha com a margem superior da imagem e justificada à direita. Esta variação do padrão cria uma desarmonia ou desequilíbrio entre o espaço em branco e o espaço impresso. Na estrutura #2, usada três vezes, a imagem, alinhada com a margem superior, ocupa a extensão da dupla página. A legenda está agora na página ímpar, justificada à direita. No padrão #3A, ambas as páginas do *spread* contêm uma imagem, posicionada num plano superior em relação à legenda. Na variação #3B, Ruscha aumenta o espaço entre a imagem e a legenda (*dar claros*). Na estrutura #4, são colocadas duas imagens na página ímpar e as respectivas legendas na página par, uma das legendas alinhada com margem superior e a outra alinhada com a margem inferior. Todas estas estruturas revelam a página como um espaço plástico e dinâmico; em sequência, isto é, inter-relação e movimento das páginas, determinam o ritmo de leitura e o movimento do olhar; mostram igualmente a interacção entre texto e imagem. A estrutura métrica do livro é dominada pelo iambo e, por vezes, pelo espondeu (#1A - #2 - #1A - #1A - #1A - #3A - #1A - #1A - #1A - #2 - #1A - #1B - #1A - #1A - #3A - #1A - #3B - #1A - #4 - #2 - #1B). O iambo enfatiza a página ímpar e o espondeu reforça a dupla página. O espaço em branco funciona como um sinal de pontuação ou uma pausa.



Figura 41 e 42. Ed Ruscha, *Twentysix gasoline stations* (1962).



Figura 43 e 44. Ed Ruscha, *Twentysix gasoline stations* (1962).



Figura 45 e 46. Ed Ruscha, *Twentysix gasoline stations* (1962).

Twentysix gasoline stations é o modelo para as obras seguintes de Ed Ruscha, como *Various small fires* (1964), *Some Los Angeles apartments* (1965), ou *Thirtyfour parking lots* (1967): a fase dos «landscape books». Ed Ruscha (2004: 212) informa que o processo mais difícil e doloroso foi definir o formato, arquitectar o espaço do livro. Programada a plataforma ou sistema (*bookscape*, usando uma expressão de Manuel Portela), o processo de formatação dos conteúdos simplificou-se. De facto, a maioria dos livros de Ruscha dialoga entre si e partilha algumas marcas distintivas. Essas marcas são a presença da fotografia a preto e branco, mostrando imagens da cultura americana

contemporânea, o projecto do *layout*, ou a composição tipográfica da página. *Thirtfour Parking Lots*, por exemplo, permite caracterizar a evolução da exploração bibliográfica e tipográfica de Ed Ruscha. Tal como em *Twentysix gasoline stations*, o título de *Thirtfour parking lots* denota o conteúdo do livro. Ou seja: o livro mostra trinta e quatro parques de estacionamento em trinta fotografias aéreas, captadas por Art Alanis. Com uma fina ironia, Ruscha apresenta numa só imagem três parques de estacionamento e noutra imagem dois parques de estacionamento, desvirtuando, em certo grau, as expectativas do leitor. O tratamento tipográfico da capa de *Thirtfour parking lots* reproduz a materialidade de *Twentysix gasoline stations*: capa mole, três linhas de texto que se adaptam à extensão da página. No entanto, agora as palavras são mostradas em cor de laranja; para além disso, Ruscha opta por alterar o espaçamento entre letras, em vez de moldar o corpo tipográfico à largura da página. Esta opção procede da consciência do autor da relação da fisicalidade da palavra e do espaço que essa palavra ocupa na página. A palavra ‘Lots’ tem menos letras do que a palavra ‘Stations’. Por isso, se Ruscha alterasse o corpo da letra, criaria um desequilíbrio no espaçamento entre linhas ou deformaria a morfologia da tipografia, alterando a largura e mantendo a altura. No resultado final, em termos cromáticos e tipográficos, a capa de *Thirtfour parking lots* é menos impactante e poderosa do que a capa de *Twentysix gasoline stations*. No miolo, porém, nota-se uma evolução na exploração da interacção do código *textual* e do código bibliográfico. A unidade elementar é a dupla página. Em *Thirtfour parking lots*, Ed Ruscha opta por estabilizar a localização da legenda, posicionada sob a imagem, centrada na página, e alterar mais os elementos de um nível superior. Estes meta-elementos são a ligação visual da fotografia e da paisagem da página e da dupla página. Ruscha joga com variações de padrão de *spread*, mostrando-se mais confortável com a página em branco. Naturalmente, Ruscha enfatiza a página ímpar, sendo que a página par surge oito vezes em branco. Nestes casos, a página funciona como uma pausa e reenvia o movimento do olhar para a página seguinte. Há também dois tipos de *spread* com duas imagens independentes, mas que, na paisagem da dupla página, são contextualmente interdependentes, formando uma padrão visual intencional. O primeiro padrão baseia-se na simetria ou num efeito espelhando; o segundo padrão, ao contrário, estabelece uma relação visual assimétrica entre as fotografias, visto que uma das imagens é maior do que a outra. O segundo padrão apresenta duas variações: uma variação reforça a página par e a outra variação reforça a página ímpar. Um quarto padrão, talvez o mais interessante, ou melhor, a excepção aparece na última página. Uma fotografia impressa na extensão da dupla página, como uma faixa, contém uma

espécie de encarte, que sangra para fora das fronteiras das margens do livro. Ou melhor, um elemento háptico, que, desdobrado, revela um pormenor da fotografia, escondido pela opacidade do papel. Este pormenor interactivo é valorizado por Ed Ruscha (2004):

In the brochure in which Ruscha advertises his books, this volume is described as containing a «Strange Foldout». It is scarcely noticeable, appearing at the end of the book alongside a double-page photograph of a blocks-long parking lot on Santa Monica Boulevard; the right-hand page has a tiny, tipped-on photograph, only 13/8" wide, which nonsensically opens out to reveal a few more parking places. «I like the idea of a little flap coming out like that,» Ruscha says. «I worked very hard at that little thing at the end, and it cost a lot of extra money to put that little thing in there» (p. 43).

Ed Ruscha empenhou-se em explorar a materialidade e as potencialidades performativas do livro. Devido à especificidade do modo de presença do livro, Ed Ruscha (2004) revela algumas preocupações sobre os processos de mostrar o livro de artista (remediação), descontextualizando-o, como acontece em instalações de livros de artista, por exemplo: «Galleries take liberties. I didn't intend to have my book seen as a slide show; that's not mine; you can't put my name on it. The book is the important thing, the handling of the book» (p.85).



Figura 47. Ed Ruscha, *Thirtyfour parking lots* (1967).



Figura 48 e 49. Ed Ruscha, *Thirtyfour parking lots* (1967).

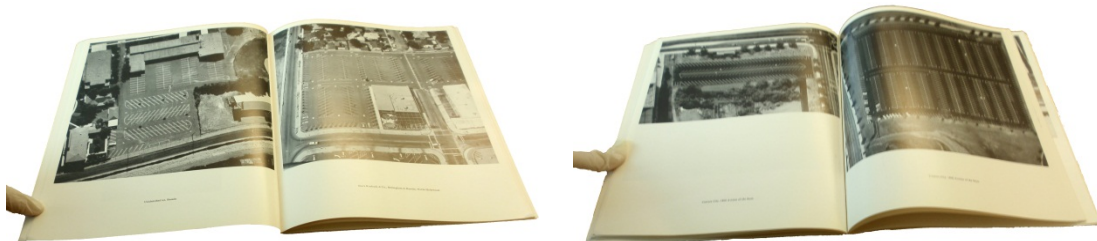


Figura 50 e 51. Ed Ruscha, *Thirtyfour parking lots* (1967).



Figura 52 e 53. Ed Ruscha, *Thirtyfour parking lots* (1967).

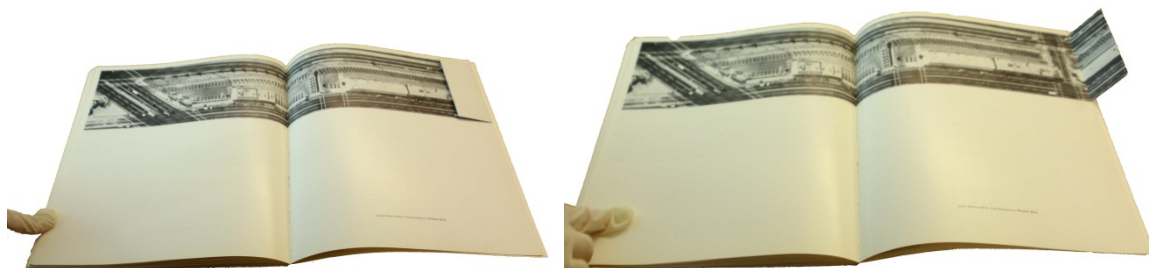


Figura 54 e 55. Ed Ruscha, *Thirtyfour parking lots* (1967).

Ed Ruscha abriu o livro ao mundo da arte. O objectivo principal de Ruscha era utilizar a aparente neutralidade e transparência do dispositivo para comunicar um conceito a grande número de potenciais *leitores*, servindo-se de métodos de reprodução industrial. A semelhança com os livros do circuito comercial servia de abrigo a um tráfuga, o livro de artista, que, paradoxalmente, pretendia surpreender, na sua época, e que, posteriormente, se transformou num objecto de culto. As obras de Ed Ruscha, nomeadamente as obras analisadas, mostram que o livro não é um objecto transparente e neutro, subordinado ao *texto*. Pelo contrário, revelam uma exploração criativa da materialidade da comunicação. Ou seja: a importância do modo de produção de presença (a materialidade) na apresentação da mensagem. Nesta perspectiva, os códigos de Ed Ruscha são, implicitamente, metalivros.

4. Livro de artista como metalivro

O livro de artista é um dos casos de estudo mais intensos para o paradigma das materialidades e dos estudos do livro. A justificação desta afirmação baseia-se na relevância da oscilação recursiva entre os modos de produção de presença e os modos de produção de sentido, principalmente os modos de produção de presença, observada nos livros de artista. Em *Production of presence. What meaning cannot convey*, Hans Ulrich Gumbrecht apresenta uma formulação semelhante em relação à poesia. Gumbrecht argumenta que a poesia é um exemplo poderoso para investigar a ocorrência concomitante dos efeitos de presença e dos efeitos de sentido, porque, ainda que a análise da poesia seja dominada pelo modelo hermenêutico, não é possível estudar um poema, esquecendo os seus aspectos formais, isto é, os efeitos de presença. O raciocínio de Gumbrecht reflecte a noção de função poética de Roman Jakobson, uma ideia que introduz a dimensão material do signo e a organização do significante: «[A função poética] que põe em evidência o lado palpável dos signos, aprofunda por isso mesmo a dicotomia fundamental dos signos e dos objectos. Assim, ao tratar da função poética, a linguística não se pode limitar ao domínio da poesia» (Jakobson, as cited in Kristeva, 1980, p. 330). Em *Writing machines*, Katherine Hayles também expõe várias reflexões sobre a emergência do paradigma das materialidades nas humanidades e nos estudos literários. Em primeiro lugar, tal como Gumbrecht, Hayles pensa que a prática *ortodoxa* dos estudos literários perspectiva o seu objecto, a obra literária, como uma entidade teórica e abstracta, sendo que o canal de comunicação é apenas um elemento deíctico. Ou seja: um contentor casual e contextual da literatura. Depois, Hayles sugere subliminarmente conceitos mais amplos e heterodoxos de literatura e textualidade, que incluam diferentes materialidades e fenómenos não-hermenêuticos; Hayles sugere igualmente um novo método de investigação — «media-specific analysis» (MSA) — definido do seguinte modo: «Complementing the foundational concepts of material metaphors, inscription technologies and technotexts is a kind of criticism that pays attention to the material apparatus producing the literary work as a physical artifact» (Hayles, 2002, p. 29). Neste enquadramento teórico, a investigação das excepções é importante, porque, por um lado, desafia a busca de uma metalinguagem e uma rede conceptual novas e específicas, e, por outro lado, o estudo aplicado desses modelos teóricos para

testar a sua validade. Hayles (2002) aponta com exactidão algumas dessas excepções:

Significant exceptions include the tradition of artists' books and the exuberant experiments of such materially-based practices as concrete poetry. A few theorists attentive to these developments have argued eloquently for the importance of the book as a physical object and for criticism as material practice (p. 19).

Steve McCaffery e bpNichol foram dois dos precursores dessa linha de críticos e investigadores, que lutaram pela emergência da materialidade e da introdução da tecnologia de inscrição e transmissão no discurso da análise holística do fenómeno da *literatura* e da *textualidade*. E ambos realizaram essa investigação simultaneamente através de textos críticos e (meta)experiências estéticas. Gumbrecht (2004) define a experiência estética como: «an oscillation (and sometimes an interference) between *presence effects* and *meaning effects*» (p. 2). Na investigação da narrativa no impresso, McCaffery e Nichol mostraram os dois lados do conceito do mecanismo do livro: por um lado, os automatismos do livro (livro como máquina), e os automatismos do leitor (espécie de leitor-autómato), por outro. O leitor-autómato foi treinado a procurar de um modo instintivo, maquinal, inconsciente, o conteúdo da mensagem, isto é, a receber a mensagem quase por telepatia, procurando o acesso imediato. A evolução dos meios de comunicação também parece seguir uma dialéctica da transparência (imediação) e um apelo da autenticidade da experiência. As excepções apresentadas por McCaffery e Nichol pretendem provocar estranhamento e despertar a consciência do leitor, exigindo deste uma atenção crítica e um esforço não trivial (não mecânico e não automático) de leitura: uma espécie de leitura ergódica, usando o conceito de Espen Aarseth. Essa mudança de hábito de literatura e experiência procede da revelação forense da *caixa negra* no processo de mediação: a utilização ou desconstrução expressiva e explícita dos códigos do meio (linguagem específica do formato).

A lógica da hipermediação, umas das duas lógicas da remediação, que implica um fascínio pelo dispositivo de mediação, ajuda a pensar alguns dos modos de produção de presença nos livros de artista. Jay David Bolter e Richard Grusin (2000) explicam o significado de hipermediação, em contraposição com imediação, no segmento seguinte:

If the logic of immediacy leads one either to erase or to render automatic the act of representation, the logic of hypermediacy acknowledges multiple acts of representation and makes them visible. Where immediacy suggests a unified visual

space, contemporary hypermediacy offers a heterogeneous space, in which representation is conceived of not as a window on to the world, but rather as "windowed" itself-with windows that open on to other representations or other media. The logic of hypermediacy multiplies the signs of mediation and in this way tries to reproduce the rich sensorium of human experience. On the other hand, hypermediacy can operate even in a single and apparently unified medium, particularly when the illusion of realistic representation is somehow stretched or altogether ruptured. For example, perspective paintings or computer graphics are often hypermediated, particularly when they offer fantastic scenes that the viewer is not expected to accept as real or even possible. Hypermediacy can also manifest itself in the creation of multimedia spaces in the physical world, such as theme parks or video arcades. In every manifestation, hypermediacy makes us aware of the medium or media and (in sometimes subtle and sometimes obvious ways) reminds us of our desire for immediacy (pp. 33-4).

A concepção da hipermediação enfatiza o meio como um espaço heterogêneo de representação de textualidade e de outros meios, promovendo a intensidade da experiência (carácter multi-sensorial) e a consciência do próprio meio por parte do utilizador. *Cover to cover*, de Michael Snow, por exemplo, mostra a capacidade do mecanismo do código para mostrar outras tecnologias da comunicação: a fotografia, o livro e o próprio livro (*Cover to cover*). Esta obra é composta por várias camadas ou materialidades, em planos diferentes, que formam uma imagem composta e complexa. Ao mesmo tempo, a obra contém uma atitude auto-reflexiva, uma consciência ontológica do livro. Por outras palavras, o livro não é uma janela transparente, que permite um acesso imediato à *realidade*, mas, pelo contrário, é um espelho com uma atitude autocrítica. Esta atitude de atenção crítica (desmontagem da ilusão da transparência) e a opacidade do meio são as bases teóricas do conceito de metalivro.

Metalivro é um conceito formulado por Jerome McGann, em «Rationale of hypertext» (1986), e desenvolvido por Manuel Portela, em «Hipertexto como metalivro» (2003), para denotar a remediação (reorganização ou adaptação do corpo do código ao mundo virtual) do livro no contexto digital. Portela (2003) define metalivro da seguinte forma: «criação de uma forma que expõe e transcende numa segunda ordem de representação a semiótica particular do código, reconstelando as relações textuais num espaço não coincidente com a ordem bibliográfica.» Mesmo mantendo a ideia de diferentes ordens ou níveis de codificação e representação, no contexto desta

investigação, a noção de metalibro evidencia um fenómeno distinto, centrado no impresso, e partindo das concepções de tecnotexto de Katherine Hayles, e de auto-reflexividade de Johanna Drucker. Hayles (2002) sugere o termo tecnotexto para designar o seguinte fenómeno, enquadrado nas materialidades da comunicação: «When a literary work interrogates the inscription technology that produces it, it mobilizes reflexive loops between its imaginative world and the material apparatus embodying that creation as a physical presence» (p. 25). O significado de tecnotexto está intimamente relacionado com a emergência da materialidade, na acepção de Hayles (2002): «Materiality thus emerges from interactions between physical properties and a work's artistic strategies» (p. 33). Deste modo, Katherine Hayles enfatiza a dimensão física do artefacto (signo): o seu corpo. Paulo Silveira (2001) refere que a fisicalidade do livro de artista é um dos seus argumentos mais fortes: «Como todo livro (aqui entendido como o volume), ele também é um corpo físico que ocupa lugar no espaço. É uma coisa, um objecto. Mas se o livro é, o livro de artista é muito mais. É linguagem e metalinguagem tornadas concretas. É um corpo físico expressivo» (p. 120). A concepção de livro de artista como metalibro converge nestas ideias de expressividade da fisicalidade e da introdução simultânea da linguagem e da metalinguagem como figura de retórica no discurso *poético* (multiplicidade da linguagem). Ao transportar o código bibliográfico para o nível do discurso o livro de artista apresenta muitas vezes uma atitude hipermediada e autoconsciente (auto-reflexiva) da sua materialidade e do seu mecanismo. Johanna Drucker (1995b) apresenta a seguinte caracterização da auto-reflexividade no livro de artista:

Artist's books are often self-conscious about the elements of book structures. (...) Disturbing conventions of reading by calling attention to these structures is often a feature of artists' books through an emphasis on the features of the page and pointing to the book as a whole. But a book can also be a self-conscious record of its own production – it can simply examine itself as a proposition – one laden with specific ideas about the ways a book can embody an idea through its material forms. There are really two subtexts here. One is the *idea of the book as an idea* – the self-reflexive creation of books which are about being books, or what a book can be as an idea in form. The other is the idea of the book into a dialogue with the concept of art, and shows that books are an art idea (p. 161).

A auto-reflexividade procura a quebra da ilusão de transparência do meio e, consequentemente, promove a atenção crítica do leitor, tornando o processo de

mediação mais opaco e saturado. A ilusão de transparência resulta dos automatismos (lógica implícita ou programa) de leitura. Os livros de artista interrogam esses automatismos ou mecanismos, actuando em três níveis. Estes três níveis constituem o núcleo do processo de composição do livro de artista. A interação dessa multidimensionalidade no modo de enunciação define o livro de artista como metalivro. Como mostra a Figura 56, os três níveis de retroalimentação do metalivro são: a materialidade visual e verbal; o significado; e o código bibliográfico.

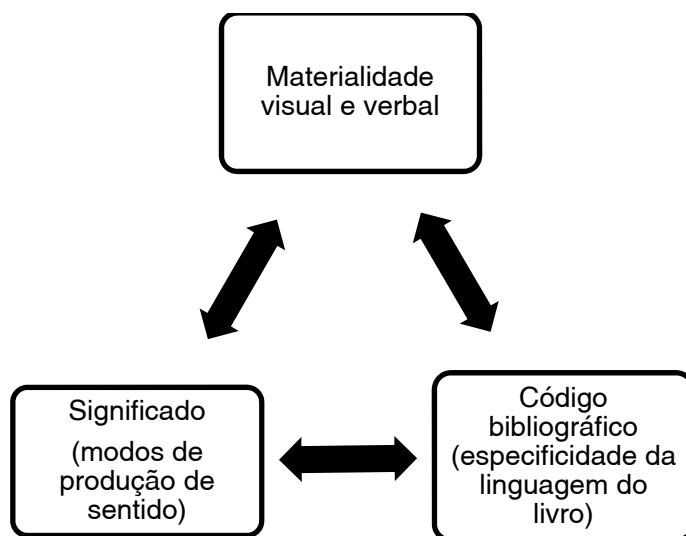


Figura 56. Níveis de interação do metalivro

O metalivro de artista não é sempre auto-reflexivo, como se anteviu, por exemplo, na obra *Twentysix gasoline stations*, de Ed Ruscha. No entanto, quando a obra enuncia o código bibliográfico, a revelação de um plano superior e metacrítico torna-se mais evidente. Os livros de artista apresentam uma rede interligada de modos de produção de presença e de modos de produção de sentido. Tradicionalmente, os modos de produção de presença estão subordinados à acção, à interpretação e à leitura conteudística. Por essa razão, o código bibliográfico aparece dissimulado, quase como o código de um programa informático, sugerindo implicitamente a existência de um hiato semiótico entre a produção (o autor ou artista), o objecto e o leitor. A composição tipográfica revela-se, deste modo, um fenómeno técnico, inacessível a indivíduos que não dominam a especificidade dessa linguagem. Este ilusório acesso imediato ao conteúdo é desmistificado nos livros de artista, através da consciência do mecanismo, isto é, da retroacção metacrítica e complexa entre os três planos acima citados. Neste sentido, o livro de artista requiere uma *hermenêutica sinestésica*.

A Figura 57, uma recontextualização dos diagramas de comunicação linguística de Roman Jakobson e de comunicação visual de Bruno Munari, sintetiza, em parte, a estrutura desta investigação.

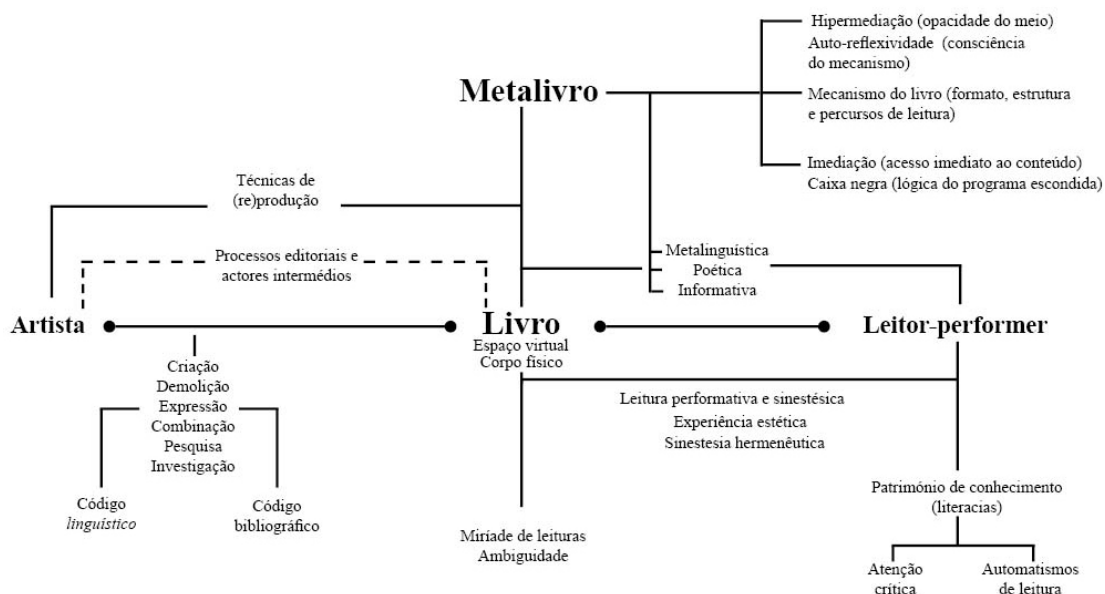


Figura 57. Processo de comunicação do livro como forma de arte e o plano do metalivro.

Partindo do seu universo criativo e da sua visão estética (ideias e conceitos residuais), o artista investiga os modos de produção de presença do livro (especificidade do formato), manipulando o código bibliográfico e o código *linguístico*. Durante a produção, o artista pode controlar todos os passos do processo ou poderá eventualmente recorrer a intermediários, como casas editoriais ou impressores, que afectarão, em maior ou menor grau, o resultado final e a recepção da obra. As técnicas de (re)produção, artesanais ou industriais, são um factor essencial na determinação da morfologia do livro e dos valores da produção imanentes. Muitas vezes, essas técnicas são utilizadas como elementos estilísticos (uso criativo da tecnologia) do enunciado. O livro é o elemento intermédio entre o artista e o leitor. Ou seja: o corpo conduz mensagens. Esse corpo físico tem uma morfologia e uma sintaxe próprias, determinantes no modo de leitura. Deste modo, o próprio livro é também a mensagem. A mensagem pode privilegiar uma função comunicativa específica: metalinguística, poética, informativa, ou ainda fática. Por exemplo, um livro de leitura extensiva enfatiza função informativa; o livro de artista intensifica a dimensão poética. Com maior ou menor esforço (cognitivo ou físico), isto é, atenção crítica ou leitura *automática*, o leitor descodifica, experiencia, ou descodifica e experiencia o meio e a mensagem. A emergência de sentido depende do património de conhecimento do leitor; por seu lado, a intensidade da experiência resulta da envolvimento

sensorial e emocional do *performer*. A concepção do livro como espaço virtual está relacionada como a noção de livro fenomenal, proposta por Johanna Drucker (cf. 3.1). A interacção e a recreação entre o leitor-performer e o mecanismo do livro possibilitam a emergência de leituras infinitas e a ambiguidade de sentido. A suspensão da verdade projecta um cenário de transformação, que semeia dúvidas e incertezas sobre uma definição estável de livro: o multilivro. Um dos aspectos mais interessantes e relevantes do livro de artista é a interrogação do código bibliográfico, que ocorre num plano superior. A exterioridade e a consciência do mecanismo permitem pensar os modos de mostrar característicos do formato. O livro de artista como metalivro centra o seu discurso no código, revelando, por isso, uma função *metalinguística* ou metacrítica, que concorre com outras funções dentro da mesma obra. A programação do mecanismo pelo artista, como construtor de corpos e de mundos ficcionais, oscila entre expor ou esconder o mecanismo. Como já foi referido, nos livros de artista auto-referenciais e hipermediados, a presença do código bibliográfico é mais intensa. Johanna Drucker (1995b) revela os modos de presença do livro de artista auto-reflexivo:

Self-conscious attention to the book form occurs at many levels. The book can be examined according to the conventions of the page – and the page in turn examined according to literary and/or visual traditions of form, layout, and illusion. Secondly, the book can be examined as a whole, as an entity, and an object. A book can call attention to the external factors which determine its structure or the book can become an object whose structural features are its subject matter. Finally, a book can be about the process of his own making – either its conception or production, or both (p. 162).

Every building on the sunset strip (1966), de Ed Ruscha, é uma obra auto-reflexiva, citada por Johann Drucker, em *The century of artists' books*, que pode ajudar a compreender a noção de livro de artista como metalivro. Drucker (1995b) sustenta que a estrutura interna da obra se conforma a uma estrutura externa pré-existente (p. 178). De facto, a codificação bibliográfica intensifica o conceito do livro como mapa ou ícone de um referente exterior: a apresentação fotográfica de todos os edifícios da avenida Sunset Strip. Desde logo, a caixa de protecção serve mais do que para guardar e conservar o volume; produz também um efeito espelhado, que mostra a representação da realidade, que nela se reflecte, isto é, a imagem reenviada como simulacro. As fotografias do livro também são elas próprias uma representação da realidade. Essa dimensão do simulacro é amplificada pelo formato do livro – o livro em acordeão – e pelas técnicas de colagem e

montagem das imagens. O livro em acordeão reforça a ideia de continuidade, ao contrário do códice, que, dada a sua natureza descontínua, fragmenta a textualidade. A continuidade e horizontalidade do livro em acordeão mimetizam a continuidade da avenida, tornando o livro mais próximo da realidade, que pretende mapear. O efeito espelhado da caixa de protecção projecta-se igualmente no efeito espelhado da diagramação. Cada lado da rua é apresentado nas margens superiores e inferiores do livro através de fotografias a preto e branco. A montagem e a colagem das fotografias conferem ao mesmo tempo a percepção de unidade e de fragmentos acumulados. Certas imagens contíguas apresentam sinais de descontinuidade, como a visibilidade das margens da fotografia, ou a existência de objectos cortados ou incompletos, que evidenciam diferentes momentos de captação. Mostram também os limites da representação transparente do real da fotografia e a investigação estética do erro. Deste modo, revela-se a tensão entre a transparência e a opacidade da tecnologia de inscrição e das técnicas de transição. No meio, entre as imagens, surge um espaço branco, uma espécie de goteira, que divide as duas linhas horizontais. O espaço em branco acentua a importância das margens superior e inferior. As fotografias são acompanhadas por uma legenda, que indica os nomes das ruas e os números das casas. Em *Every Building on the Sunset Strip*, Ed Ruscha reitera a coerência conceptual e visual dos seus livros, pesquisando várias possibilidades combinatórias de apresentação tipográfica e visual, como se pode observar na capa e no frontispício. Ruscha elabora um enunciado, articulando a linguagem visual e os modos específicos de produção de presença do código bibliográfico. A partir da investigação das particularidades da linguagem do meio, Ed Ruscha procura provocar o efeito de estranhamento e encantamento do leitor.



Figura 58. Ed Ruscha, *Every building on the sunset strip* (1966).



Figura 59 e 60. Ed Ruscha, *Every building on the sunset strip* (1967).



Figura 61 e 62. Ed Ruscha, *Every building on the sunset strip* (1967).

5. Considerações finais

O ensaio de um discurso das materialidades da comunicação e, especificamente, dos estudos do livro, foi um dos objectivos fundamentais desta pesquisa. A interdisciplinaridade e a indefinição da área de investigação dificultam a convergência *paradoxal* das duas tendências dominantes, identificadas por Masha Stepanova: a história do livro, por um lado, e as artes do livro, por outro. A síntese ou, pelo menos, a transacção entre essas duas zonas complexas é um exercício arriscado, envolvendo desafios e perigos vários. Por vezes, resta ao autor posicionar-se num dos lados da fronteira, seguindo o método didáctico de Karen Wirth (1995): «Select a territory, open it up, and guide the [reader] through» (p. 137).

Não obstante a aporia do paradigma das materialidades, o objecto de estudo desta investigação — o livro de artista — situa-se nessa zona limiar. O livro de artista é uma forma artística do século XX, imbuída de valores políticos e estéticos particulares, que expõe no enunciado as interconexões entre o código bibliográfico e a textualidade. As suas páginas mostram a multiplicidade de relações do livro não só com outras tecnologias de inscrição e de comunicação, como também com outros contextos fora do âmbito da arte. No livro de artista, confluem, de um modo autoconsciente, efeitos de presença e efeitos de sentido. Por conseguinte, as metodologias específicas de análise acompanham essa dialéctica, focando ora a experiência estética, ora os aspectos formais, ora a dimensão semântica. A presente investigação do livro permitiu constatar certos mecanismos quer ao nível do livro, quer ao nível da criação artística, quer ao nível da leitura, demonstrando que o meio é uma condição fundamental do processo de comunicação. A noção de metalivro procura fazer a amálgama da correlação desses elementos distintos, sem diluir, no entanto, a identidade individual de cada processo. A importância do conceito de metalivro intensifica-se, quando a obra de arte centra os seus actos elocutórios em modos de produção de presença. Ou seja: quando o dispositivo de comunicação é mais opaco, a experiência estética é mais (ou menos) intensa, e a linguagem *poética* é mais auto-reflexiva.

Certos livros de artista de 1960, 1970 e 1980 provocam, ainda hoje, o efeito de estranhamento no leitor. Este facto revela o grau de penetração dessa forma de arte na corrente principal do mercado do livro. O artista pesquisa novas combinações de mostrar e de ler, de acordo com as características físicas, tecnológicas e conceptuais do livro. As possibilidades infinitas de combinações e a produção de desordem no programa

desafiam o leitor sensorial e intelectualmente. A comunicação da linguagem da arte desencadeia uma experiência estética, que compete com a atenção crítica do auto-operador no mesmo binómio espaço-tempo. Talvez, como Gumbrecht acredita, o equilíbrio entre a intensidade da experiência estética e da interpretação metafísica é impossível de atingir. Tanto a materialidade do artefacto, como a linguagem da arte exprimem essa tensão nuclear. Pretendeu aqui demonstrar-se pela arte que o livro é um aparelho complexo e interdisciplinar, que, na era da reprodução electrónica, mostra uma vitalidade e capacidade expressiva virtualmente sem limites.

6. Bibliografia

- Aarseth, Espen J. (1997). *Cybertext. Perspectives on ergodic literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Alarcón Ibáñez, Verónica (2009). *Cuando el libro se hace arte. Historia de un género artístico olvidado*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- Alexander, Charles (Ed.) (1995). *Talking the boundless book. Art, language, & the book arts*. Minnesota: Minnesota Center of Book Arts.
- Arnheim, Rudolph (1974). *Entropy and art. An essay on disorder and order*. Berkeley: University of California Press.
- Barthes, Roland (s.d.). *O grau zero da escrita seguido de elementos de semiologia*. Lisboa: Edições 70.
- Baudrillard, Jean (1984). The precession of simulacra. In B. Wallis (Ed.), *Art after Modernism. Rethinking representation*. New York: The New Museum of Contemporary Art.
- Benjamin, Walter (1935). The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/modern/The-Work-of-Art-in-the-Age-of-Mechanical-Reproduction.html>. Acesso em: 1.12.11.
- Benjamin, Walter (1984). The author as producer. In B. Wallis (Ed.), *Art after Modernism. Rethinking representation*. New York: The New Museum of Contemporary Art.
- Benton, Megan L. (2009). The book as art. In S. Eliot & J. Rose (Eds.), *A companion to the history of the book*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Berger, Arthur Asa (1991). *Media analysis techniques*. Newbury Park: Sage Publications.
- Blanchot, Maurice (2000). The Book to Come. In J. Rothenberg & S. Clay (Eds.), *The book of the book. Some works & projections about the book & writing*. New York: Granary Books.
- Bolter, Jay David & Grusin, Richard (2000). *Remediation. Understanding new media*. Cambridge: The MIT Press.
- Brooker, Peter (2003). *A glossary of cultural theory*. London: Arnold [2ª ed., 1 2003].

- Calvino, Italo (2003). Cibernética e fantasmas. (Apontamentos sobre a ficção como processo combinatório). In I. Calvino, *Ponto final. Escritos sobre sociedade e literatura*. Lisboa: Teorema.
- Carrión, Ulises (1997). *Quant aux livres. On books*. Genève: Herós-Limite.
- Castleman, Riva (1988). *Prints of the 20th century. A history*. New York: Museum of Modern art.
- Castleman, Riva (1994). *A century of artists books*. New York: The Museum of Modern Art.
- Cayley, John (2006). Time code language. New media poetics and programmed signification. In A. Morris & T. Swiss (Eds.), *New media poetics. Contexts, technotexts, and theories*. Cambridge: The MIT Press.
- Cobbey, Paul (Ed.) (2001). *The Routledge companion to semiotics and linguistics*. New York: Routledge.
- Coward, Rosalind & Ellis, John (1977). *Language and materialism. Developments in semiology and the theory of the subject*. London: Routledge.
- Diringer, David (1982). *The book before printing. Ancient, medieval and oriental*. New York: Dover Publications, Inc.
- Drucker, Johanna (1998). *Figuring the word*. New York: Granary Books.
- Drucker, Johanna (1995a). A critical metalanguage for the book as an artform. In C. Alexander (Ed.). *Talking the boundless book: art. Language, & the book arts*. Minnesota: Minnesota Center of Book Arts.
- Drucker, Johanna (1995b). *The century of artists' books*. New York: Granary Books.
- Drucker, Johanna (1996). Interview with Steve McCaffery. *The Journal of artists' books*, 6.
- Drucker, Johanna (1997). The self-conscious codex. Artists' books and electronic media, *SubsTance*, 1.
- Drucker, Johanna (1999). Experimental narrative and artists' books. *The journal of artists' books*, 12.
- Drucker, Johanna (2005). «Critical issues / exemplary works», *The bonefolder*, 1, 2.

- Drucker, Johanna (2006). Graphical readings and the visual aesthetics of textuality. *Text*, 16.
- Drucker, Johanna (2009). *SpecLab. Digital aesthetics and projects in speculative computing*. Chicago: Chicago University Press.
- Eco, Umberto (1994). The Future of the Book. http://www.themodernword.com/eco/eco_future_of_book.html. Acesso em: 1.12.11.
- Elliott, Simon & Rose, Jonathan (Eds.) (2007). *A companion to the history of the book*. Cambridge: Blackwell Publishing.
- Faria, Isabel Faria & Pericão, Maria da Graça (2008). *Dicionário do livro*. Coimbra: Almedina.
- Fiore, Quentin & McLuhan, Marshall (2001). The medium is the message. An inventory of effects. Corte Madera: Gingko Press.
- Flusser, Vilém (1985). *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Editora Hucitec.
- Freeman, Brad (1994). Artists' Books / Book-like Objects. *The journal of artists' books*, 1.
- Frost, Gary (2005). Reading by hand: The haptic evaluation of artists' books. *The bonefolder*, 1, 2.
- Genette, Gérard (1986). *Introdução ao arquitrato*. Lisboa: Vega.
- Genette, Gérard (1997). *Paratexts. Thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2004). *Production of presence. What meaning cannot convey*. Stanford: Stanford University Press.
- Haslam, Andrew (2006). *Book design*. London: Laurence King Publishing.
- Hatherly, Ana (1975). *A reinvenção da leitura*. Lisboa: Futura.
- Heitlinger, Paulo (2006). *Tipografia. Origens, formas e uso das letras*. Lisboa: Dinalivro.
- Higgins, Dick (1969). *FOEWGOMBWHNW*. New York: Something Else Press, Inc.

- Higgins, Dick (1995). Hermeneutics and the book arts. In C. Alexander (Ed.), *Talking the boundless book. Art, language, & the book arts*. Minnesota: Minnesota Center of Book Arts.
- Hoberman, J (1984). After avant-garde film. In B. Wallis (Ed.). *Art after Modernism. Rethinking representation*. New York: The New Museum of Contemporary Art.
- Hochuli, Jost & Kinross, Robin (1996). *Designing books. Practice and theory*. London: Hyphen Press.
- Hollis, Richard (2002). *Design gráfico*. São Paulo: Leitura [2ª ed.; 1 2001].
- Joly, Martine (1999). *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Edições 70.
- Kilgour, Frederick G. (1998). *The evolution of the book*. Oxford: Oxford University Press.
- Kinross, Robin (2004). *Modern typography. An essay in critical history*. London: Hyphen Press [2ª ed.; 1 1992].
- Kirschenbaum, Matthew (2008). *Mechanisms. New media and the forensic imagination*. Cambridge: The MIT Press.
- Kittler, Friedrich (2008). Code (or, how you can write something differently). In M Fuller (Ed.), *Software Studies: a Lexicon*. Cambridge: The MIT Press.
- Klima, Stefan (1998). *Artists books. A critical survey of the literature*. New York: Granary Books.
- Kostelanetz, Richard (1987). Book Art. In J. Lyons (Ed.), *Artists' books. A critical anthology and sourcebook*. New York: Visual Studies Workshop Press..
- Kristeva, Julia (1980). *História da linguagem*. Lisboa: Edições 70.
- LeWitt, Sol (1967). Paragraphs on conceptual art. http://www.ddooss.org/articulos/idiomas/Sol_Lewitt.htm. Acesso em: 1.12.11.
- Lippard, Lucy R. (1984). Tojan horses. Activist art and power. In B. Wallis (Ed.). *Art after Modernism. Rethinking representation*. New York: The New Museum of Contemporary Art.
- Lippard, Lucy R. (1987). The artist's book goes public. In J. Lyons (Ed.), *Artists' books. A critical anthology and sourcebook*. New York: Visual Studies Workshop Press.

- Lippard, Lucy R. (1997). *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkeley: University of California Press.
- Lyons, Joan (Ed.) (1987). *Artists' books. A critical anthology and sourcebook*. New York: Visual Studies Workshop Press.
- Maffei, Giorgio & Picciau, Maura (2008). *Il libro come opera d'arte*. Mantova: Edizioni Corraini.
- Manovich, Lev (2001). *The language of new media*. Cambridge: The MIT Press [2^a ed.; 1 2001].
- Marinetti, M.T. (2000). Destruction of Syntax — Imagination Without Strings — Words-in-Freedom 1913. In J. Rothenberg & S. Clay (Eds), *The Book of the book. Some works & projections about the book & writing*. New York: Granary Books.
- McCaffery, Steve & Nichol, bp (2000). The Book as machine. In J. Rothenberg & S. Clay (Eds), *The Book of the book. Some works & projections about the book & writing*. New York: Granary Books.
- McGann, Jerome (1991). *The textual condition*. New York: Princeton University Press.
- McGann, Jerome (1992). *A Critique of modern textual criticism*. Virginia: University Press of Virginia.
- McGann, Jerome (2000). Composition as explanation (of modern and postmodern poetics). In J. Rothenberg & S. Clay (Eds), *The Book of the book. Some works & projections about the book & writing*. New York: Granary Books.
- McGann, Jerome (2004). *Radiant textuality: Literature after the World Wide Web*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- McKENZIE, D, F. (1999). *Bibliography and the sociology of texts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McLuhan (1997). *Media research. Technology, art, communication*. Amsterdam: G+B Arts International.
- McLuhan, Marshall (2002). *Understanding media. The extensions of man*. London: Routledge [2^a ed.; 1 1964].

- McMurtrie, Douglas C. (1965). *O livro. Impressão e fabrico*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian [3ª ed.].
- Michelson, Annette (1971). Toward Snow. *Artforum*, 9, 19.
- Moeglin-Delcroix, Anne (1996). «Response to Johanna Drucker», *The Journal of Artists'Books*, 6.
- Moeglin-Delcroix, Anne (1997). *Esthétique du livre d'artiste*. Paris : Editions Jean-Michel Place.
- Morgan, Robert C. (1987). Systemic books by Artists. In J. Lyons (Ed.) (1987). *Artists' books. A critical anthology and sourcebook*. New York: Visual Studies Workshop Press.
- Morris, Adelaide & Swiss, Thomas, (Eds.) (2006). *New media poetics. Contexts, technotexts, and theories*. Cambridge: The MIT Press.
- Munari, Bruno (s.d.). *Design e comunicação visual*. Lisboa: Edições 70.
- Nichols, Miriam (2011). *Radical affections: Essays on the poetics of outside*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press.
- Perrée, Rob (2002). *Cover to cover*. Rotterdam: NAI Publishers.
- Phillpot, Clive & Lauf, Cornelia (1998). *Artist/author. Contemporary artists' books*. Michigan: Distributed Art Publishers.
- Plaza, Júlio (1982). O livro como forma de arte. <http://www.sibila.com.br/index.php/arterisco/1726-o-livro-como-forma-de-arte->. Acesso em: 1.12.11.
- Polkinhorn, Harry (1991). From book to anti-Book. <http://www.thing.net/~grist/lnd/hp-book.htm>. Acesso em: 1.12.11.
- Portela, Manuel (2003). Hipertexto como metalivro. http://www.ciberscopio.net/artigos/tema2/clit_05.html. Acesso em: 1.12.11.
- Rothenberg, Jerome & Clay, Steven (Eds.) (2000). *The Book of the book. Some works & projections about the book & writing*. New York: Granary Books.

- Ruscha, Ed (2004). *Leave any information at the signal. Writings, interviews, bits, pages*. Cambridge: The MIT Press.
- Salter, Chris (2010). *Entangled. Technology and the transformation of performance*. Cambridge: The MIT Press.
- Schraenen, Guy (1996). *D'une oeuvre l'autre*. Morlanwelz: Musée Royal de Mariemont.
- Schraenen, Guy (2010). *Un coup de Livres*. Palma: Fundación Juan March.
- Silva, Vítor Manuel de Aguiar (1997). *Teoria da literatura. 1*. Coimbra: Livraria Almedina [8ª ed., 10ª reimpressão].
- Silveira, Paulo (2001). *A página violada. Da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Rio Grande do Sul: Editora da Universidade UFRGS.
- Silveira, Paulo (2008). *A Existência da narrativa no livro de artista*. Rio Grande do Sul: Editora da Universidade UFRGS. Dissertação de doutoramento em Artes Visuais, área de concentração em História, Teoria e Crítica da Arte, no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Smith, Keith A. (1994). *The structure of the visual book*. New York: Keith A. Smith [3ª ed.; ¹ 1984].
- Smith, Keith A. (1995). *Text in the book format*. New York: Keith A. Smith [3ª ed.; ¹ 1984].
- Smith, Paul & Wilde, Carolyn (2002). *A Companion to art theory*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Stepanova, Masha (2007). Disciplinary duality: The contested terrain of book studies. *Publishing research quarterly*, 23, 2. New York: Springer. Cambridge: The MIT Press.
- Wallis, Brian, (Ed.) (1984). *Art after Modernism. Rethinking representation*. New York, The New Museum of Contemporary Art.
- Wallis, Brian (1998). The artist's book and Postmodernism. In C. Lauf & C. Phillpot, *Author / Artist*. New York: Art Publishers and The American Federation of Arts.
- Wirth, Karen (1995). Re-reading the boundless book». In C. Alexander (Ed.), *Talking the boundless book. Art, language, & the book arts*. Minnesota: Minnesota Center of Book Arts.

Wye, Deborah (1996). *Thinking print. Books to billboards, 1980-95*. New York: Museum of Modern Art.

Young, Karl (2000). Notation and the art of reading. In J. Rothenberg & S. Clay (Eds), *The book of the book. Some works & projections about the book & writing*. New York: Granary Books.

Zweig, Janet (1997). Ars combinatoria and the book. *Journal of artists' books*, 8.